Musikalische
Skizzenblätter.

Biographische Essays

von

W. Lackowitz.

2. Ausgabe.

Mit 23 Illustrationen.

Leipzig.
Verlag von Heinrich Matthes (F. C. Schilde).
1876.

Inhalt.

Problematische Existenzen.

Vergessene Namen.

Verschiedene Bahnen.

Kuriose Leute.

Kleeblätter.

In aufsteigender Linie.

Problematische Existenzen.

1

I. Ein verlorner Sohn.



Ist es die Lust am Fabuliren allein, die immer und immer wieder das Interesse wachruft an jenen absonderlichen Menschen, denen die Kunstgeschichte durchaus zu keinem Danke verpflichtet ist? Das Leben der Meister floß in ruhigem Strome dahin; sie haben gelebt und unsterbliche Werke geschaffen, an denen noch ferne Geschlechter sich ergötzen und erbauen. Jene aber haben nichts gethan; nur

ab und zu leuchtete ein Blitz des Genius, der in ihnen wohnte und jämmerlich zu Grunde ging, durch die Sturmnacht ihres Daseins, und dieser unversöhnliche Widerspruch zwischen ihrer äußeren und inneren Welt und das instinctive Gefühl von dem Eingreifen finsterer Mächte in eine tief angelegte Menschenseele sind es, welche die Theilnahme wachrufen, die das Publikum an ihnen zu jeder Zeit bethätigt hat.

Eine der vornehmsten dieser reich angelegten und in Jammer verkommenen Künstlerexistenzen ist Friedemann Bach. Er soll uns hier beschäftigen. Nicht der romantische Friedemann Bach, wie ihn uns A. E. Brachvogel mit so großem Erfolge in seinem gleichnamigen Romane vorgeführt hat, sondern der historische Friedemann Bach, entkleidet von allen romanhaften Zuthaten, die ihn dort gleichsam zum Märtyrer einer Liebe zur schönen Antonie Brühl, zum Opfer der allmächtigen Rache eines despotischen Ministers stempelten; der wirkliche Friedemann, welcher, der genialste unter den Söhnen Sebastian Bach's, in seiner genialen Lüderlichkeit von all' den großen Hoffnungen seines großen Vaters nicht eine erfüllt hat.

„Wenn es je eine Familie gegeben hat," schreibt der alte Forkel in seinem Buche über Sebastian

Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, „in welcher eine ausgezeichnete Anlage zu einer und eben derselben Kunst gleichsam erblich zu sein schien, so war es gewiß die Bach'sche. Durch sechs Generationen hindurch haben sich kaum zwei oder drei Glieder derselben gefunden, die nicht die Gabe eines vorzüglichen Talentes zur Musik von der Natur erhalten hatten, und die Ausübung dieser Kunst zur Hauptbeschäftigung ihres Lebens machten."

Es ist wahr, die Familie Bach versorgte schon ganz Thüringen mit ausgezeichneten Organisten und Cantoren, noch ehe sie in dem Meister Sebastian ihre Spitze erreichte, der ja überhaupt die Spitze der deutschen kirchlichen Tonkunst bildet. Und durch wen ist Sebastian Bach zu solcher Höhe gelangt? Einzig durch sich selbst, durch den eisernsten Fleiß, durch anhaltendstes Studium, durch unablässiges Beobachten, wozu ihn Niemand antrieb, als der in ihm wohnende Genius allein; denn schon vom zehnten Lebensjahre ab war er elternlos, hat er sich selbst durch die Welt schlagen müssen. Tagelang ist er per pedes apostolorum gereist, um einen vorzüglichen Organisten hören und ihm seine Kunst ablauschen zu können. Kein Wunder, daß er bei solchem Fleiße schon in jungen Jahren einen ausgezeichneten Ruf als Organist hatte.

Schon mit seinem achtzehnten Jahre, 1703, wurde er Hofmusikus in Weimar, 1704 Organist in Arnstadt, 1707 in Mühlhausen, 1708 Hoforganist und 1714 Concertmeister in Weimar, bis ihm endlich 1723 das Cantorat und Musikdirectorat an der Thomasschule in Leipzig übertragen wurde, welches Amt er bis an seinen Tod, 1750, getreulich verwaltete.

Meister Sebastian schuf in seiner schlichten Stellung eine Unzahl unsterblicher Werke, den Zeitgenossen fast unbekannt, weil eine andere Kunstrichtung die seinige verdrängte. Gerade damals hatte die italienische Oper die höchste Stufe der Blüthe erreicht, strahlte einen wundersamen, Augen, Ohren und alle Sinne berückenden Duft und Glanz aus und unterjochte damit die Welt. Wo eine Stella Lotti, eine Durastanti, eine Faustina Hasse und viele Ebenbürtige die Interpreten für die berauschenden Weisen der besten italienischen Meister waren, da konnte kein Raum übrig bleiben für die ernsten Gesänge eines Sebastian Bach, der aus dem tiefsten Grunde seines evangelischen Glaubens heraus den Menschen die großen Thaten Gottes in Tönen verkündete.

Der Riese Zeitgeist ging mit ehernem Schritte über Sebastian Bach's Werke dahin und bedeckte sie, ein Kunst-Ninive, mit dem Staube und Schutte

der Vergessenheit. Fast ein Jahrhundert mußte vergehen, bis der Blick eines jugendlichen Genies — Felix Mendelssohn-Bartholdy's — den Schatz entdeckte, Staub und Schutt wegräumte und den Deutschen zeigte, was für einen Tonriesen ihr Vaterland schon damals besessen. Den Musikern aber fiel es wie Schuppen von den Augen, jetzt erst erkannten sie den Meister ihrer Meister.

Und eines solchen Riesen ältester, talentvollster und geliebtester Sohn war Friedemann Bach. Der ganzen Familie größte und stolzeste Hoffnung, des Vaters Stolz und Freude war er; und er hat von all' den großen Hoffnungen nicht eine erfüllt.

Es ist ein wunderlich Bild, welches der Lebensgang des genialen Friedemann vor uns aufrollt, ein steter Wechsel von aufflackerndem Streben und lüderlichstem Sichgehenlassen, von höchstem Künstlerstolze und gemeinstem Sichwegwerfen, ein Bild, wie es ein Kaleidoskop kaum bunter zusammenstellen kann. Und der Mann, welcher in seiner Kindheit um sich nichts geschaut, als den lebendigsten Glauben an Gott, das rührendste Vertrauen auf Gott, welcher von Kindheit auf nur diesem Gott dienen gelernt hatte mit Psaltern und Harfen — er ging unter in Nacht und Vergessenheit, im tiefsten Elende.

Seit dem Juli 1708 lebte Johann Sebastian Bach als Hoforganist in Weimar, und hier war es, wo ihm seine Barbara 1710 den ersten Sohn schenkte, der in der Taufe die Namen Wilhelm Friedemann erhielt. Mit welcher Freude hat der fünfundzwanzigjährige Vater diesen Erstling empfangen, mit welcher Liebe ihn erzogen, als sich in demselben schon in seltener Frühe die eminenteste Begabung für die geliebte Kunst zeigte, der er selbst mit Leib und Seele zugethan war. All' seine Sorgfalt wendete sich auf die Ausbildung seines Knaben, und obgleich sich die Familie schnell und zahlreich mehrte und nachfolgende Söhne und Töchter auch ihr Anrecht auf die väterliche Liebe geltend machten, so blieb doch Friedemann der erste, der vor allen Ausgezeichnete. Nur ungern ließ ihn Sebastian von sich, immer mußte er um ihn sein, selbst auf seinen Reisen ihn begleiten, und dies innige Verhältniß zwischen Vater und Sohn blieb bis in die späteren Lebensjahre Friedemann's hinein unverändert.

Wenn dies Verhältniß einerseits ein leuchtendes Beispiel giebt, mit welcher Liebe Sebastian Bach an den Seinen hing, ein wie treuer Familien- und Hausvater er gewesen sein muß — ein Zug, den wir später in seinem Friedemann so ganz vergebens

suchen — so ist doch andererseits nicht zu verkennen, daß diese unablässige, stete Obhut auf die Dauer nicht zum Heile des Behüteten ausschlagen konnte. Der Sohn lehnt sich in jeder Beziehung an den Vater; der denkt und handelt für ihn und sucht alles von ihm fern zu halten, was nach seiner Meinung störend auf die Entwickelung des Künstlers einwirken könnte. So dringt der Sohn zwar schon früh in die tiefsten Geheimnisse seiner Kunst ein, bleibt aber dem Leben gegenüber ein unselbstständiger Mensch, der seinen Halt nur findet, indem er sich an den Vater anlehnt, und zusammenbrechen muß, sobald dieser Halt ihm fehlt. Der zarte Pflanzenkeim wird unter eine Glasglocke gesetzt, aber der erste Außenwind tödtet das Pflänzchen, wenn es der Gärtner nicht nach und nach an die Außenluft gewöhnt hatte; die Rebe windet mit freudig grünem Blätterschmuck hoch in den Baumwipfel empor, muß aber elend am Boden hinkriechen und verkümmern, wenn ein Sturmwind den Stamm fällte, der ihr zur Stütze diente.

Dazu kommt ferner noch, daß Friedemann schon als Knabe eine sehr starke Dosis von Eigensinn zeigte, und es scheint zu dessen Ausrottung wenig gethan worden zu sein; denn aus den späteren Jahren, in denen Friedemann noch im Hause des Vaters lebte,

sind eine Menge nicht eben schöner Züge von starrer Hartnäckigkeit und heftigem Trotze bekannt. Rechnen wir dazu endlich noch, daß ihm das überreiche musikalische Wissen des Vaters mühelos in verschwenderischer Fülle zuströmte und daß er allen Anforderungen der strengen Schule ohne jegliche Anstrengung genügen konnte, so ist's erklärlich, daß den Mitschülern gegenüber ein bedeutendes Selbstgefühl und ein wachsender Ehrgeiz in des Jünglings Brust Platz greifen konnte.

Allen diesen Dingen hat in dem einfachen, schlichten Wesen des Elternhauses das Gegengewicht wohl nicht gefehlt, aber Friedemann scheint eben wegen seiner Genialität viel nachgesehen worden zu sein, so daß die schlimmen Eigenschaften des Knaben mehr und mehr zu Schattenseiten des werdenden Charakters sich ausbilden konnten. Daraus ist Manches zu erklären.

Als Sebastian Bach im Jahre 1723 nach Leipzig übersiedelte, müssen die Fortschritte, die der Zwölfjährige gemacht, schon beispiellos gewesen sein. Es sind aus dieser Zeit sechs Sonaten vorhanden, die Sebastian „zur Vorbereitung für das Orgelspiel", wie eine Aufschrift besagt, für den Sohn geschrieben, Stücke, die nicht nur eine bedeutende Fertigkeit zu ihrer Ausführung verlangen, sondern in die der Fürst der protestantischen Kirchenmusik auch die ganze Tiefe seiner

wunderbaren harmonischen Kunst niedergelegt hat. Wenn das der Zwölfjährige überwältigen konnte, so kann man die Bewunderung eines so eminenten Talentes von Seiten des eigenen Vaters wohl verzeihlich finden.

Bis zu seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre ist Friedemann im Elternhause geblieben, und er bildete sich während dieser Zeit zu einem ausgezeichneten Klaviervirtuosen und zum stärksten Orgelspieler seiner Zeit aus, von dem sein später berühmter Bruder, Carl Philipp Emanuel, mit Recht sagen durfte: „Er konnte unseren Vater eher ersetzen als wir alle zusammen.“ Er hat daneben aber auch seiner sonstigen Ausbildung obgelegen, denn er besuchte die Thomasschule und hörte später auf der Leipziger Universität Collegien, namentlich Mathematik und Philosophie, die auch in der Folge neben musikalischen Studien seine Lieblingsbeschäftigungen blieben.

Da wurde im Jahre 1733 die Organistenstelle an der Sophienkirche in Dresden erledigt, und Friedemann wendete sich in einem Schreiben an den Rath, bat, die Prüfung für die vacante Stelle ablegen zu dürfen und erhielt zusagenden Bescheid. Die Prüfung fand statt. Außer ihm waren nur noch zwei Bewerber zugelassen worden, und der dreiundzwanzigjährige

Virtuos wurde, da er „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret, wegen seiner Geschicklichkeit“ einstimmig erwählt und laut Rathsprotokoll als Organist an der Sophienkirche in Eid und Pflicht genommen.

Ein Amt unter so außergewöhnlich günstigen Umständen hatte in so jugendlichem Alter noch kein Bach bekleidet, und das mag für Meister Sebastian kein geringer Triumph gewesen sein, als er von Dresden in seine Cantorei nach Leipzig zurückkehrte.

So war denn auch Friedemann in die Fußtapfen seiner Vorfahren getreten, die fast ohne Ausnahme in zum Theil sehr dürftigen ähnlichen Stellungen gewirkt hatten, in die Fußtapfen des Vaters, der als Organist bereits ein berühmter, von allen Orgelspielern gefürchteter Mann war. Wenn Friedemann nun dadurch auch in eine selbstständige Stellung eingetreten war, so blieb er doch in einem innigen Zusammenhange mit seiner Familie in Leipzig. Der Vater scheint oft in Dresden gewesen zu sein, theils um daselbst sich hören zu lassen, namentlich auf der prachtvollen Silbermann'schen Orgel in der Frauenkirche, hauptsächlich aber wohl, um seinem Lieblinge beizustehen und dessen ferneren Lebensweg zu über-

wachen. Der Vater kannte ihn als einen Menschen von mancherlei „Sonderbarkeiten"; er scheint es aber in der abgeschlossenen, rein musikalischen Sphäre, in welcher er den Sohn erzogen, nicht für nöthig gehalten zu haben, diese Eigenheiten abzuschleifen, seine übergroße Liebe mochte ihn auch daran verhindert haben. Diese Sonderbarkeiten aber sind es gewesen, die dann nach des Vaters Tode mit so unwiderstehlicher Gewalt hervorbrachen und den gänzlichen Ruin des so Hochbegabten herbeiführten.

* *
*

Am 1. Februar 1733 war Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen und König von Polen, gestorben. Sein Nachfolger, Friedrich August II., hatte auf langjährigen Reisen in Italien und Frankreich alles gesehen, was Oper, Ballet und dergleichen nur zu bieten vermochten. Er interessirte sich lebhaft dafür und seine Gemahlin, Maria Josepha, eine österreichische Erzherzogin, nicht minder. Musik und Theater füllten daher einen großen Theil der Zeit des neuen Herrscherpaares aus, ja die Proben und Repetitionen fanden sogar häufig in den Zimmern Maria Josepha's statt.

Den König mit anderen als Staatsangelegenheiten zu beschäftigen, mußte auch einem Manne angelegen sein, der durch die raffinirtesten Intriguen sich an die Spitze der ganzen Staatsmaschine zu schwingen verstanden hatte, dem Grafen Heinrich von Brühl. Im Jahre 1730 war er noch einfacher Kämmerer, 1731 schon Geheimer Rath, Generalaccisdirector und Director der Domestikenaffairen, 1732 Wirklicher Geheimer Rath und Vicesteuerdirector, 1733 Cabinetsminister u. s. w. Selbstverständlich war auch er ein großer Freund von Poesie und Musik, hielt selbst eine Hauscapelle, ließ Concertsäle bauen und dergleichen mehr. Niemand fragte damals nach den Kosten eines so ausgedehnten Kunstpatronats. Die Pracht der neuen Bauten, der Reichthum an Kunstschätzen und Kunstgenüssen, der ganze verschwenderische Luxus des sächsischen Hofes erhoben Elbflorenz zur ersten Stadt Norddeutschlands, und das war genug. Der König und sein Minister Brühl setzten ihren Stolz darein, die meisten und bedeutendsten Kunstschätze in Dresden aufzuhäufen, das beste Theater, namentlich die glänzendste Oper zu haben, und dies Ziel erreichten sie natürlich vollständig.

Nie hat Deutschland einen solchen Zusammenfluß der bedeutendsten musikalischen Kräfte wieder gesehen,

wie er damals in Dresden stattfand. Johann Adolf Hasse und sein verführerisches Weib Faustina bildeten den Mittelpunkt dieses glänzenden Kreises, und um sie schaarten sich, wie um eine Centralsonne, lauter Sterne erster Größe. War's da ein Wunder, daß Dresden wie ein Magnet alle Welt anzog, daß sich von hier aus die Herrschaft der italienischen Oper weiter verpflanzte und das Leben und Treiben anderer deutscher Städte eben so unterjochte? —

In diese glänzende Welt trat Friedemann Bach, der geniale Orgelspieler, ein Künstler, dessen ganze Bildung gerade dieser Kunstwelt diametral entgegengesetzt war. Wäre er das Ebenbild seines Vaters gewesen, so hätte dieser Gegensatz wenig oder nichts zu bedeuten gehabt; er war aber aus bei weitem anderem Stoffe als jener, und da konnte freilich eine solche Umgebung leicht gefährlich für ihn werden. Er war jung und von einem brennenden Ehrgeize erfüllt und dennoch zu tief in die Geheimnisse der ernsten Kunst eingedrungen, um sich dem leichtfertigen Musiktreiben, wie es um ihn herum lebte und es zu Ehren und Auszeichnungen aller Art brachte, anzuschließen. Wie sein Vater achtete er jedenfalls diese „hübschen Dresdener Liederchen" äußerst gering — aber sie führten dahin, wohin auch sein Ehrgeiz verlangte, und wohin

er auf seinem Wege doch nimmermehr kommen konnte.

Das ihm innewohnende, zum Theil anerzogene Selbstbewußtsein von der Höhe der von ihm erreichten Kunststufe stellte ihn in grellen Widerspruch mit seinem Amte, mit der Geltung, deren er inmitten des ganz andere Bahnen verfolgenden Kunsttreibens genoß. Diese Geltung war fast Null. Wer kümmerte sich um den Organisten Friedemann Bach, wenn er auch der Sohn des großen Thomascantors war? Ja, wer kümmerte sich um diesen? Wenn Sebastian Bach in Dresden verweilte, dann freilich versammelte ein Orgelconcert des Altmeisters auch wohl die Elite der Dresdner Kunstwelt; aber ein Cabinetsbefehl vom 9. November 1736, der ihm „umb seiner guten Geschicklichkeit willen" den Titel als „Compositeur bey der Hof=Capelle" verlieh, war auch so ziemlich Alles, was an Auszeichnungen für den schlichten Mann vorhanden war.

Sebastian Bach war selbst um eine derartige Auszeichnung eingekommen, ein Beweis, daß auch in ihm ein Zug von Ehrgeiz vorhanden war, der ihn über die bescheidenen Bahnen hinausdrängte, die seine Vorfahren und Verwandten, in sich selbst zufrieden, verfolgt hatten. Und dieser Zug hatte sich in größestem

Maße auf Friedemann vererbt. Hinter dem verschlossenen Wesen, dem fast düsteren Aeußeren des jungen Organisten brannte ein glühendes Verlangen nach Erfolgen, Ehren, Auszeichnungen, und je mehr er einsah, daß diese nur auf dem breiten Wege der herrschenden Alltagsmusik, der er sich unmöglich anbequemen konnte, zu erlangen waren, desto mehr senkte sich der Schleier der Verdüsterung auf ihn herab, desto mehr zog er sich auf und in sich selbst zurück. Finstere Verschlossenheit war ein Zug, der ihn schon im Vaterhause ausgezeichnet und der auch den Vater mit Besorgniß erfüllt zu haben scheint; mußte nicht gerade dieser Zug unter solchen Einflüssen erschreckend überhand nehmen? Und diese auf ihn einstürmenden Widersprüche zwischen seinem Innern und seiner äußeren Stellung verminderten sich nicht, sie kehrten immer und immer wieder. Die Energie der Entsagung aber fehlte ihm gänzlich.

Die Dresdener Oper war nicht Allgemeingut des Publikums, sondern sie war durchaus Hofoper und öffnete ihre Schätze nur denen, die dazu eingeladen wurden. Friedemann Bach erhielt allerdings regelmäßig Einladungen zu den Vorstellungen, sonst aber waren ihm die Hofkreise verschlossen. Seine bürgerliche Stellung wies ihn auf Kreise an, welche dort

keinen Zutritt hatten, denn zwischen Adel und Bürgerthum war damals eine unausfüllbare Kluft befestigt. Man weiß zu wenig Positives über den dreizehnjährigen Aufenthalt Friedemann's in Dresden, aber die Salons des Grafen Kaiserling scheinen die einzigen gewesen zu sein, wo Friedemann Bach Gelegenheit hatte, sich als Klavierspieler hören zu lassen.

Dieses Wenige aber, sowie einige gelegentliche Orgelconcerte genügten vollkommen, um ihn als den ausgezeichnetsten Virtuosen erkennen zu lassen; die unerhörtesten Schwierigkeiten überwältigte er mit spielender Leichtigkeit, und alle, die ihn hörten, bezeugen die unglaubliche Macht, die er auf der Orgel entwickelte.

Was aber hatte Friedemann davon für seinen brennenden Ehrgeiz? Er beachtete nicht, daß seine begünstigten Kunstgenossen fortwährend auf der Schwebe balancirten, daß ein Windhauch genügte, sie aus allen ihren Ehren und Aemtern hinaus zu blasen, daß sie, um sich zu halten, unabläßig darauf sinnen mußten, wie sie das Publikum nur stets von neuem unterhalten, ihm stets des Interessanten mehr bieten könnten. Er übersah gänzlich, daß er dagegen ganz unabhängig von jedem Publikum in gesicherter Stellung lebte, die allen Stürmen Trotz bot, so lange er seinen Ver=

pflichtungen nachkam, daß gerade ihm die Zeit zum unabhängigen Schaffen verblieb wie keinem der Hofmusiker. Und dieses Selbstschaffen unsterblicher Meisterwerke wäre auch der einzige Weg gewesen, auf welchem Friedemann dem Drange seines Ehrgeizes hätte genügen können.

Das hat er auch offenbar gefühlt, aber hier scheint ihm gerade seine beispiellose Virtuosität ein Hemmschuh geworden zu sein. Abgesehen davon, daß in dem äußerlich so starren Künstler auch die productive Ader nur schwer flüssig wurde, mußten den Einsamen schon die ersten Versuche zurückschrecken und ihn auch nach dieser Seite hin mit Mißtrauen erfüllen. Das Werk eines Virtuosen von bedeutendem Rufe erregt in anderen Spielern jederzeit Bedenken; Jeder glaubt damit ein Werk in die Hand zu nehmen, das Niemand auszuführen vermag, als der Componist selber. Das ist heute noch so, und wir brauchen nur an Namen wie Lißt, Rubinstein, Tausig u. A. zu denken, um ein Beispiel dazu aus unseren Tagen zu haben. So ging es auch Friedemann Bach, und seine Versuche, Subscribenten auf einige von ihm componirte Sonaten zu gewinnen — der einzige Weg des Absatzes, der damals möglich war — blieben ohne Erfolg. Bei seiner Energielosigkeit benahm ihm dieser Mißerfolg

die Lust am ferneren Schaffen, und er beschränkte sich daher auf die praktische Bethätigung seiner Kunstfertigkeit, mit welcher er wenigstens des augenblicklichen Erfolges sicher war.

So lebte denn Friedemann Bach in Dresden dahin. Der Zwiespalt fraß an seinem Innern unaufhaltsam weiter, und es ist wohl möglich, daß der junge Mann schon damals sich über manche unangenehme Stimmung hinweg zu helfen suchte durch — ein Glas Wein. Gerade solche Naturen sind am ehesten geneigt, momentane Vergessenheit im Weine zu suchen. Kleine Vernachlässigungen im Dienste, von denen Berichte aus den letzten Jahren des Dresdener Aufenthaltes zu erzählen wissen, deuten darauf hin, daß die unselige Leidenschaft, die später das ganze Leben des genialen Mannes untergrub, schon in Dresden ihren Anfang genommen hat. Doch das kann immerhin noch nicht bedeutend gewesen sein, der Vater war wohl damals noch ein wirksames Gegengewicht. Jedenfalls haben die „Ausschreitungen" in Dresden die Grenzen des Duldbaren noch nicht übersprungen, und es liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß es 1746 mit dem Siebenunddreißigjährigen schon so weit gekommen war, daß deshalb eine Ortsveränderung dringend nothwendig gewesen wäre.

Im Jahre 1746 nämlich wurde in Halle a. S. die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche vacant, dieselbe Stelle, die auch Sebastian Bach in früheren Jahren angeboten, von diesem aber ausgeschlagen worden war. Diese Stelle war für Friedemann in vieler Beziehung passender als die Dresdener. Einmal war sie besser dotirt, dann aber erheischte sie von dem Organisten auch die Aufführung von Kirchenmusiken, war also ungefähr das, was das Cantorat an der Thomasschule in Leipzig war. Ein solcher Posten mußte einem Manne von Friedemann's Kenntnissen durchaus besser zusagen; hier war ihm ja die Möglichkeit an die Hand gegeben, es seinem alten Vater nachzuthun und sich auch als Componist und Dirigent zu bethätigen. Dieser Umstand, verbunden mit jenem, daß er in Halle seiner Familie in Leipzig näher war, mochte mehr noch zu dieser Veränderung Lust gemacht haben, als die pekuniäre Verbesserung.

Mögen nun die Gründe gewesen sein, welche sie wollen, jedenfalls war dieser Schritt ein verhängnißvoller für Friedemann.

* *
*

Was in Dresden noch entschuldbar gewesen wäre, weil man hier einen ganz anderen Maßstab an die Künstler zu legen gewohnt war, das war in dem eng=

herzigen Halle schon mehr als ein Verstoß. Schon der Passus in des Organisten Bestallung, daß man zu ihm die Erwartung hege, er werde sich „eines tugendsamen evangelischen Lebens befleißigen", kennzeichnet vollkommen die Stellung, welche Friedemann Bach in dem neuen Wirkungskreise einzunehmen hatte. Und wer hätte wohl weniger dazu gepaßt, als gerade er! Er, ein ausschließlicher Diener der Kirche, die Halle'schen Pietisten seine directen Vorgesetzten; er, der die eifrigsten mathematischen und philosophischen Studien auf der Schule und auch noch in Dresden getrieben! Da war's kein Wunder, daß Anstöße und Mißstimmungen sehr bald hervortraten.

So lange Sebastian Bach lebte, scheint es mit Friedemann noch erträglich gegangen zu sein; als jener aber 1750 starb, war mit ihm kein Auskommen mehr. Da trat die Schroffheit seines Charakters — die übrigens auch, wenn auch nur in Sachen der Kunst, sich an dem Vater mehrmals sehr bemerklich gemacht hat — in einer so unleidlichen Weise hervor, daß er bald mit seiner ihm vorgesetzten Behörde in ernste Conflikte gerieth. Er scheint es selbst gefühlt zu haben, wie nothwendig ihm ein anderer Halt geworden, als der Tod ihm den Vater entrissen, denn schon zu Anfange des Jahres 1751 verheirathete er sich; aber

seine innere Zerfahrenheit ließ es zu keiner Aenderung kommen, sein starrer Sinn, sein maßloser Künstlerstolz trieben ihn immer von neuem in die kopfloseste Opposition gegen Alles, was auf ihn einzuwirken suchte.

Diese eigensinnige Starrheit ließ ihn auch in seiner Kunst nicht einen Schritt über das vom Vater überkommene Maß hinausgehen. Die neue musikalische Zeit, welche von Italien her über Deutschland heraufzog und selbst den ehrwürdigen Cantor der Thomasschule auf lange hinaus in fast gänzliche Vergessenheit senkte, sie existirte für ihn nicht. Sein Bruder Philipp Emanuel verstand es, dieser neuen Zeit Rechnung zu tragen, ohne sich ihr, wie es Johann Christian, der jüngste der Brüder, that, ganz in die Arme zu werfen; und er gelangte in Folge dessen zu einem Rufe, der ihn an die Spitze der damals lebenden Musiker stellte. Alle Welt hielt ihn für bedeutend größer als seinen Vater, ein Urtheil, dem wir heute natürlich nicht beistimmen können. In Friedemann dagegen erregte die neue Zeit nur neuen Ingrimm; er that aber nichts, um die Welt vom Gegentheile ihrer Ansicht zu überzeugen. Während so sein Bruder durch Verschmelzung beider Richtungen in Wahrheit eine neue Aera begründete, eine neue Art von Klaviermusik schuf, aus welcher sich die Instrumentalmusik entwickeln konnte, blieb

Friedemann für die Entwickelung der Kunst bedeutungslos.

Immer tiefer stürzte ihn sein Treiben in Verdrießlichkeiten aller Art; seine Zerstreutheit machte ihn nachlässig und unordentlich im Dienst, und als er sich endlich gar vollständig dem Trunke ergab, verlor er die Achtung der Menschen, selbst als Künstler, immer mehr. Seine Thätigkeit als Leiter der Kirchenmusiken brachte ihn in mannichfache Verbindung mit den Studenten, auf deren Beihülfe er zum großen Theile angewiesen war. In deren wüstem Treiben mag er wohl oftmals Vergessenheit gesucht haben vor all' dem Nagenden, das seine verdüsterte Seele bedrückte. Wie mußte sich da seine Stellung zu den Halle'schen Pietisten, seinen Vorgesetzten, gestalten? Auch seine Frau scheint nicht den geringsten Einfluß auf ihn ausgeübt zu haben — denn wir sehen ihn gegen seine Familie — von seinen drei Kindern war eine Tochter am Leben geblieben — ebenso rücksichtslos verfahren, wie gegen alle Welt.

Die Stellung zu seinen Behörden war nachgerade unhaltbar geworden. Seine Unregelmäßigkeiten überstiegen alles Maß, und dabei litt es sein Künstlerstolz nicht, wenn ihm darüber Zurechtweisungen gemacht wurden. Alle Welt sah ihn von der Höhe, auf welcher er einstmals gestanden, herabgesunken; nur er selbst

hatte kein Auge dafür, in seinen eigenen Augen war er immer noch derselbe große Künstler, auf den einst sein Vater mit Freude und Stolz geblickt. Dennoch zeigten sich auch in dieser Zeit noch blitzartige Aufzuckungen seines Genius; auch aus dem Halle'schen Aufenthalte stammten verschiedene Compositionen, in denen die Meisterhand unverkennbar ist, wenn sie auch des Verworrenen und Absonderlichen viel enthalten.

Wahrscheinlich nach irgend welchem bitteren Strauße mit seinen Vorgesetzten kündigte er 1764 plötzlich seinen Dienst als Organist an der Liebfrauenkirche, ohne irgend welche Aussicht auf anderweitige Versorgung, und die Entlassung wurde ihm natürlich sofort gewährt. So tief aber war er bereits in der Achtung seiner Mitmenschen gesunken, daß sein Nachfolger es wagen konnte, in seiner Bewerbung um die Stelle wörtlich zu schreiben: „Der Organist kann mit seiner Orgel groß thun, schade, daß sie nicht mit ihm brilliren kann." —

Friedemann blieb vorläufig in Halle, und der kleine Grundbesitz, den seine Frau gehabt zu haben scheint, mußte nun wohl das nächste Auskommen decken. Lange kann das aber nicht vorgehalten haben, und Orgelconcerte, die er hier und da in benachbarten Städten gab, wo eine gute Orgel zu finden war, konnten ihn

und seine Familie nicht vor der äußersten Noth schützen. So nachdrücklich pochte das Elend bei ihm an, daß er es sogar über sich gewann, nach abermaliger Erledigung derselben Organistenstelle an der Liebfrauenkirche wieder um dieselbe anzuhalten. Daß diese erneute Bewerbung ohne jeden Erfolg blieb, versteht sich natürlich von selbst.

Nun begann ein unstetes Vagabondenleben, das seine Familie mehr als einmal an den Rand des Verderbens brachte. Zum Arbeiten kam es nicht, um das nöthige Geld zum Lebensunterhalte zu verdienen. Was Freunde aus früherer Zeit oder um des Vaters willen hergaben, das mußte genügen; ja, man sagt, daß er sogar mit der Fidel in der Hand den Bauern zum Tanze aufgespielt habe, wenn die Noth zu groß geworden. Kam er einmal momentan in etwas bessere Umstände, so gab er auch wohl ein Orgelconcert, und da allerdings konnte man erkennen, welch' mächtiger Genius in ihm wohnte. Der Landgraf von Hessen verlieh ihm in dieser Zeit den Titel eines Hessen-Darmstädtischen Kapellmeisters, womit jedoch weder eine Stelle noch irgend welches Gehalt verbunden war. Einen vortheilhaften Ruf als Hof-Kapellmeister nach Rudolstadt — beantwortete er gar nicht einmal. Die vielfachen Bemühungen der Freunde, ihn dem Elende

zu entreißen, unterstützte der alternde Mann wohl hier und da durch Versuche, sich selbst aufzuraffen, aber es war von keiner Wirkung; in diese verwüstete Natur kehrte keine Ordnung mehr zurück. Meist verschwand er, wie er gekommen war, Niemand konnte sagen, wo er geblieben. Oft hielt man ihn für gestorben, bis er plötzlich irgendwo wieder mit einem Orgelconcerte auftrat.

Im Jahre 1774 kam er nach Berlin. Sein Bruder Philipp Emanuel, der hier am Hofe Friedrich's des Großen in sehr geachteter Stellung gewirkt hatte, war zwar schon seit zehn Jahren nach Hamburg übergesiedelt, aber es lebten in Berlin noch manche Freunde und Verehrer des großen Vaters. Sie alle kannten Friedemann wenigstens dem Rufe nach, und sein Erscheinen in Preußens Hauptstadt machte in der That einiges Aufsehen. Er führte sich mit einem Orgelconcerte in der Marienkirche ein, und der Erfolg war ein so grandioser, daß sogar Lobgesänge auf den nunmehr vierundsechzigjährigen Orgelvirtuosen erschienen.

Es mögen ein paar Strophen hier Platz finden:

Wer eingeweiht, Gefühl und Ohr zu werden,
O Bach, in Deinen Tönen schwimmt:
Sieht unter sich den Tand der Erden,
Den Ruhm, der sich im Staube krümmt.

Vom Fluge Deiner Tonkunst fortgetragen,
Rauscht unter ihm der Ocean,
Ein Tropfen, — und den Sonnenwagen
Sieht er für einen Funken an.

Du spieltest — Wer vermag Dein Lob zu währen?
Stand nicht verklärt Dein Vater da, —
Der sich (im Auge Salem's Zähren)
Ihm ähnlich — vor der Orgel sah? 2c.

Holprig und nicht einmal recht verständlich, zeugen diese Strophen doch von dem großen Eindrucke, den Friedemann's Orgelspiel in Berlin gemacht haben muß. Hätte er noch die Thatkraft besessen, so hätte sein Lebensabend noch verhältnißmäßig freundlich werden können.

Die besten Häuser öffneten sich dem berühmten Greise, dem Halle'schen Bach, wie er von seinem langjährigen Aufenthalte in Halle meist genannt wurde, von dessen Künstlerschaft selbst sein hochangesehener Bruder Philipp Emanuel mit einer Art scheuer Ehrfurcht sprach. Eine große Zahl von Schülern trug sich ihm an; in Anbetracht seiner bekannt gewordenen Dürftigkeit stellte man es ihm vielfach anheim, das Honorar für die Stunden selbst zu bestimmen, und war erbötig, jeden geforderten Preis zu bezahlen, — —

vergebens! Friedemann Bach zog es vor, zu darben und seine Familie darben zu lassen, statt sich durch eine geringe Thätigkeit ein anständiges Auskommen zu schaffen. Der peinliche Widerstreit zwischen seinen Leistungen und seiner sonstigen physischen und moralischen Verkommenheit, der bald genug offen hervortrat, ließ das Interesse an ihm auch eben so bald erkalten. Nur eine Schülerin von ihm ist bekannt geworden, Frau Sara Levy, die Großmutter von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Auch an Compositionen ist in diesem letzten Decennium seines Lebens wenig mehr entstanden. Frau und Tochter lebten mit ihm in Berlin und theilten sein Elend.

So starb er denn im Jahre 1784 am 1. Juli, vierundsiebzig Jahre alt, in großer Dürftigkeit, und mit ihm ging der letzte große Contrapunktist zu Grabe, der gerade in Folge dieses gänzlichen Sichverschließens gegen die Anforderungen der Zeit von ihr auch als Componist unbeachtet blieb und bald ganz der Vergessenheit anheimfiel, wie sein großer Vater.

Als der jugendliche Felix Mendelssohn-Bartholdy den Sebastian Bach, diesen Riesen deutscher Geistesgröße, gleichsam wieder entdeckte und ihn dem

Staube der Vergessenheit entriß, da stand Deutschland staunend vor dieser Größe, staunend auch vor der eigenen Blindheit, die einen seiner besten Söhne mehr als ein halbes Jahrhundert lang so gänzlich unbeachtet hatte liegen lassen können.

Friedemann Bach dagegen kann nur unser Mitleid erregen. Wer wollte leugnen, daß die Schattenseiten seines Charakters viel an seinem Elend verschuldet haben, aber hauptsächlich ist es der Widerstreit zwischen seinen Ansprüchen und seiner Kunstrichtung, an dem er zu Grunde gegangen ist. Das starre Festhalten an den vom Vater überkommenen Kunstanschauungen erlaubte ihm nicht, der hereinbrechenden neuen Zeit, mit der seine Brüder sich so wohl abzufinden wußten, Concessionen zu machen, und die charakterfeste Resignation des Vaters besaß er nicht. Darum aber ging auch die neue Zeit über ihn hinweg.

Gothische Dome in Tönen hat der schlichte Thomascantor aufgebaut, da man es schon lange verlernt hatte, sie aus Steinen aufzuführen. Bewundernd stehen wir heute vor der Macht, mit welcher diese Töne die großen Thaten Gottes predigen. Niemand, weder vor noch nach ihm, hat es Sebastian Bach gleich gethan in seiner Art. Der aber, auf den er all' seine Hoffnungen

gesetzt hatte, von dem er voraussagte, daß er größer werden würde als er selbst, der ist in Jammer und Elend verkommen —

Friedemann Bach.



2. Der alte Kapellmeister.



Alles in der Welt wiederholt sich.

Eine hagere Gestalt von mittlerer Größe, etwas nach vornüber gebeugt, in unscheinbarer, ja ärmlicher Kleidung, wanderte in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts in den Thüringer Bergen ruhelos umher. „Der alte

Kapellmeister", wie der alte Mann schlichtweg genannt wurde, trug gewöhnlich unter dem Arme ein Papierpäckchen, in welchem sich Noten befanden, die er gelegentlich zum Verkaufe anbot. Die hohe, freie Stirn und die wahrhaft edlen Gesichtszüge ließen in ihm den Menschen von Bedeutung erkennen; ein genauer Blick aber zeigte auch jene geheimnißvolle Zusammenziehung und Spannung der Augenbrauen, die als sicheres Kennzeichen vorhandener oder doch früherer Geistesstörung gelten soll. Er selbst wollte natürlich nie etwas davon wissen, und seine blauen Augen blitzten flammend unheimlich, wenn er einmal, sei es durch Unkenntniß oder durch Unvorsichtigkeit, daran gemahnt wurde.

Vierzig Jahre lang ist der originelle Alte in Thüringen umhergewandert. Kein Wunder, daß eine so auffallende Persönlichkeit während eines solchen Zeitraumes gleichsam ein nothwendiges Requisit der Landschaft werden mußte, so daß, wer diese kannte, den fehlenden Wanderer sofort vermißt haben dürfte. Ganz Thüringen kannte ihn, im südwestlichen Theile wenigstens erkannte ihn wohl jedes Kind eine Viertelstunde weit von allen Seiten, und wer in jener Zeit in Thüringen gereist ist, der hat auch sicherlich seine Bekanntschaft gemacht, wenn auch vielleicht nur mit den Augen. Denn es war nicht leicht, an den alten Kapellmeister

heran zu kommen. Mancher mag nicht einmal den Namen des Mannes erfahren, sondern nur den Eindruck eines etwas geistesgestörten Menschen von ihm mit fortgenommen haben. Andere mögen auch wohl dahinter gekommen sein, was es mit diesem alten Kapellmeister auf sich hatte. Gesehen haben ihn aber sicherlich Alle, die in jenen Jahren in Thüringen gereist sind, denn er war überall zu finden, schien überall zu Hause. Wer ihn aber jemals am Klaviere oder auf der Orgelbank in Thätigkeit gesehen, wer das wunderbare Spiel gehört, das unter den kunstgeübten Händen hervorquoll, wer dabei das leuchtende Feuer der strahlenden Augen gesehen, der mußte erkennen, daß unter dieser ärmlichen Hülle ein reicher Genius wohne.

Und so war's wirklich.

In seinen jungen Jahren, in der Vollkraft der Jugend, war Ludwig Böhner — denn er ist dieser musikalische Ahasverus der Thüringer Berge — eine bedeutende Erscheinung auf musikalischem Gebiete, die zu großen Hoffnungen für die Zukunft berechtigte. Dennoch hat er von diesen Hoffnungen keine erfüllt, er ist trostlos verkommen.

Ist das nicht der Friedemann Bach des vorigen Jahrhunderts, in das unsere übertragen? Ja, sie haben beide viel Aehnlichkeit mit einander gehabt, der Friede-

mann Bach und der Louis Böhner, und deshalb haben wir auch Beider Bild in denselben Rahmen gespannt.

Töttelstädt im Herzogthume Gotha war während der vierzig Jahre seines unsteten Wanderlebens durch Thüringen Böhner's Standquartier. In Töttelstädt hatte er ja am 8. Januar 1787 das Licht der Welt erblickt; hier war sein Vater Cantor und Organist, und der Knabe hatte die Musik gewissermaßen mit der Muttermilch eingesogen. Wir könnten nun hier ein Langes und Breites anführen, wie früh das Talent bei dem Knaben zum Durchbruch gekommen; aber das hat man von anderen Genies schon so oft gehört, daß es hier zu erzählen überflüssig wäre. Planmäßigen Unterricht in den musikalischen Disciplinen erhielt er erst in Erfurt, wohin er in seinem dreizehnten Lebensjahre auf das Gymnasium gebracht worden war, und hier trat auch sein alleiniger Beruf für die Tonkunst bald deutlich zu Tage.

Der bedeutendste Stern am Musikhimmel Thüringens war damals Louis Spohr in Gotha, der berühmte Geiger und Compositeur. Zu ihm pilgerte Böhner, und der talentvolle junge Mann erregte das höchste Interesse des Meisters Spohr. Er nahm sich seiner mit aller Liebe an, verschaffte ihm sogar Gelegen=

heit, sich als Klavierspieler bei Hofe hören zu lassen, und bald genug hatte der Jüngling als Musiklehrer vollauf zu thun, die Stunde zu — zwei Silbergroschen, ein Preis, der damals üblich war. Da wird er freilich wohl manche Stunde haben geben müssen, um den lieben Lebensunterhalt zu verdienen, denn von Blüthenduft und Sonnenschein vermag bekanntlich auch das größte Genie nicht zu existiren. Der selige Vater Zeus hat zwar mit der liebenswürdigsten Gastfreundschaft dem Künstler seinen Himmel zum Aufenthaltsorte offerirt und versprochen, ihm selbigen offen halten zu wollen, so oft er käme, aber auch zu Böhner's Zeiten war der alte Herr leider schon lange todt.

Im Jahre 1808 vertauschte Böhner Gotha mit Jena, wo er unter den Studenten viele Freunde und Genossen fand, aber auch sonst als Componist und namentlich als geistvoller Improvisator auf dem Klaviere überall Bewunderung erregte.

Zwei Jahre später erfaßte ihn mit unwiderstehlicher Gewalt das Reisefieber. Als die lauen Lüfte erwachten und Tag und Nacht säuselten, die duftenden Veilchen hervorlockten und die Knospen an Büschen und Bäumen sprengten, da hielt es ihn nicht länger. Er mußte hinaus in die Welt, das Glück zu suchen.

In verschiedenen größeren Städten concertirend,

gelangte er nach Nürnberg. Hier fand er enthusiastische Aufnahme, ein Kreis liebenswürdiger, treuer Freunde bildete sich um ihn, und es fehlte ihm eigentlich nichts mehr, um sich ein behagliches Dasein zu schaffen. Sein Sinn aber war vornehmlich auf Wien gerichtet, das, durch Haydn's, Mozart's und Beethoven's Thätigkeit zum Eldorado aller Musiker erhoben, seine mächtige Anziehungskraft auch auf den strebsamen Jüngling geltend machte, und er setzte seinen Wanderstab weiter.

Auf einem Holzflosse ging die Reise über Regensburg, Passau, Linz — und fand hier ein unvorhergesehenes, schleuniges Ende. Das liebe deutsche Vaterland hatte gar viele Grenzen, und wer nicht mit den nöthigen Pässen und den sonstigen papiernen Ausweisungen über das Was? Woher? Wohin? ꝛc. versehen war, der konnte im lieben deutschen Vaterlande in gar mannichfache Ungelegenheiten gerathen. Böhner hatte vergessen, seinen Reisepaß vom österreichischen Gesandten visiren zu lassen, und da halfen nun keine Vorstellungen, er mußte zurück und wurde natürlich von den Freunden in Nürnberg mit offenen Armen aufgenommen. Er blieb denn auch hier und fühlte sich bald ganz heimisch, so daß er sich mehrere Jahre daselbst festsetzte. Nun freilich, die Sorgen blieben ihm fern; in dem Hause eines kunstsinnigen Freundes —

Doctor Pau hieß der Wackere — lebte er gänzlich sorgenfrei, konnte componiren nach Herzenslust, concertiren nach Gefallen, und sein Ruf begann sich mehr und mehr auszubreiteu. Seine Werke fanden im Publikum großen Beifall und demzufolge auch die namhaftesten Verleger.

Dennoch — dennoch — —!

Es ist nicht gut, auf blumiger Wiese, am murmelnden Bache unter überhängendem Erlengebüsche zu liegen und die bleichen Mondstrahlen in den zitternden Blättern träumerisch spielen zu sehen. Es ist nicht gut, denn es liegt ein eigener Zauber in solchen Träumen. Tanzende Elfengestalten huschen auf den Mondstrahlen her und hin, und wer die Königin siehet — —

Lächelnd nickte mir die Kön'gin,
Lächelnd im Vorüberreiten!
Galt das meiner neuen Liebe?
Oder soll es Tod bedeuten? —

Tod! — Hm, das ist noch nicht das Schlimmste; schlimmer noch ist's, daß sich solchen träumerischen Menschenkindern gar leicht der Blick verwirrt für die Dinge des Lebens um sie her, daß sie immer und immer wieder nur diese tanzenden Elfengestalten um sich sehen und sich selber mitten darin an der Seite der Königin. Und Niemand vermag die Fäden zu

finden, die sich in dem träumerischen Kopfe verwirrt und losgelöst haben.

Auch Böhner war ein solch träumerischer Kopf; der reiche Künstlergeist begann schon damals einige momentane Störungen zu verrathen. Sei es, daß der Tod der Großeltern, Eltern und mehrerer Geschwister, die kurz hinter einander starben, den Künstler so heftig ergriffen, oder sei es, daß bittere Erfahrungen und Erlebnisse anderer Art seinen geistigen Horizont umdüsterten — genug, der von Allen gefeierte Virtuos gerieth bisweilen in sonderbare Stimmungen, die öfter zu wirklich fixen Ideen ausarteten, und es darf uns nicht wundern, daß es ihn unter solch dämonischem Einflusse bald nicht mehr an dem gastfreien Herde des Freundes litt, daß es ihn hinaustrieb in die weite, weite Welt — weiter — immer weiter!

Von da ab hat er denn auch nirgend mehr so recht Ruhe gefunden.

Dennoch war ihm die höchste Stufe der Auszeichnung noch vorbehalten. Damals freilich schwang die Kriegsfurie ihre Fackel über Europa und machte eine Kunstreise fast zur Unmöglichkeit. Im Fluge sehen wir ihn daher ohne längeren Aufenthalt Württemberg, Baden, das Elsaß, die Schweiz durcheilen, nur flüchtig hier und da in größeren Städten concertiren und endlich

durch Württemberg und Baiern nach Leipzig gelangen, wo er eine größere Rast machte. Seine Concerte im Gewandhause erregten das größte Interesse, und die bedeutendsten und einflußreichsten Männer nahmen innigen Antheil an dem genialen Tonkünstler. Auch kleine Abstecher nach Weimar und Gotha, wo er sich in Privatcirkeln und am Hofe hören ließ, hätten ihn neu aufmuntern können; sie brachten ihm außer Anerkennung und Ehre auch hübsche Einnahmen.

Die trüben Stunden kehrten aber gar häufig wieder. Zu aller Verdüsterung seiner Seele gesellte sich in Leipzig auch noch ein gichtisches Uebel, daß namentlich den Kopf des Armen auf's Empfindlichste peinigte, und bald litt es ihn auch in Leipzig nicht mehr, bald trieb es ihn wieder weiter, einer ungewissen und unsicheren Zukunft entgegen.

Er ging über Frankfurt nach dem Rheine und faßte nun den kühnen Entschluß, eine Virtuosenfahrt außerhalb der Grenzen Deutschlands zu unternehmen. Es war, als ob ihm das Schicksal damit noch einmal habe die Thür zum Glücke, zum freundlichen, blumenbekränzten Lebenshafen öffnen wollen — aber sein böser Dämon ließ es nicht zu.

In Hamburg erregte er Begeisterung; die reichen Kunstmäcene protegirten ihn eifrig, und in Folge des

ihm von hier aus vorangegangenen Rufes wurde ihm im folgenden Jahre in Kopenhagen ein glänzender Empfang zu Theil. Hier stieg er mit einem Schlage auf den Gipfel des Ruhmes und Glückes. Ganz Kopenhagen huldigte ihm, er bezauberte förmlich die Damenwelt bis zu der hochgebildeten Prinzessin hinauf. Selten ist einem einfachen Künstler ein so glänzender Empfang, eine so fürstliche Aufnahme geworden, wie es Ludwig Böhner in Kopenhagen geschah; er lebte hier wie ein Edelmann, war ein Gast des Königlichen Hofes.

— — —

Wie kam es doch, daß der so hoch Gefeierte an einem schönen, sonnigen Frühlingsmorgen urplötzlich, arm wie eine Kirchenmaus, gänzlich heruntergekommen, in Töttelstädt im Herzogthume Gotha seinen Einzug hielt wie ein Bettler?

Lächelnd nickte mir die Kön'gin,
Lächelnd im Vorüberreiten! —

* *
*

Wer vermag die Ursachen zu erforschen, durch welche leise hier ein Faden und da ein Faden in dem Gedanken spinnenden Netze des menschlichen Geistes gelockert, vielleicht gänzlich gelöst wird? Oft stehen auch die gescheidtesten Doctoren rathlos gegenüber den kleinen

Dämonen, welche die Gehirnfäden in Verwirrung gebracht haben, und müssen ihre gänzliche Ohnmacht bekennen. Nie sind die Ursachen bekannt geworden, welche in Böhner's sonst so lichtvollem Kopfe diese Trübungen hervorgerufen haben.

Nur dem Einflusse dieser Dämonen ist es zuzuschreiben, daß er in Kopenhagen plötzlich Alles hinter sich warf, ohne Sack und Pack zu Fuße abreiste und lange auf den Landstraßen und in den Wäldern umherirrte. Endlich kehrte er nach Dänemarks Hauptstadt zurück, um sich nach Rostock einzuschiffen. Hier kam er glücklich an und ging nun nach Schwerin, und zwar im buchstäblichen Sinne, d. h. zu Fuß, und eben so von Schwerin nach Hamburg. Nirgend ließ es ihm Ruhe, ja er wagte oft nicht einmal einzukehren, sondern legte täglich fünfzehn und mehr Wegstunden zurück. Ohne Aufenthalt ging die abenteuerliche Reise weiter über Hannover, Hildesheim, Nordhausen nach Gotha, wo er, man kann sich denken in welchem Zustande, anlangte. Seine Sachen, mit Einschluß vieler werthvoller Manuscripte, kamen niemals nach, obwohl er sie in Kopenhagen zur Post gegeben haben wollte. Was für eine furchtbare Reise das gewesen sein muß, möge man sich vorstellen aus der einen Notiz, daß er in der Gegend von Hamburg einmal beinahe in einem Sumpfe

versunken wäre, da er sich in dunkler Nacht total verirrt hatte.

So kam der Bedauernswerthe nach seiner Vaterstadt Töttelstädt zurück, freilich nicht zur Freude seiner Verwandten, die den jungen Genius hatten hinausziehen sehen in die Welt mit den reichsten Hoffnungen für ihn und auch wohl ein wenig für sich selber. Der berühmte Künstler kehrte ja nicht als Krösus heim, sondern als Bettler. Als solcher wurde er, da Niemand ihn aufnehmen mochte und er sonst kein Unterkommen finden konnte, im Gemeinde-Armenhause, dem sogenannten Hirtenhause, untergebracht. Wie mußte der ungeheure Contrast auf den kranken Kopf des armen Böhner wirken; vor wenigen Wochen noch der glänzende Königshof und er der gefeierte Stern an demselben, jetzt die kahlen Lehmwände, die dumpfen Löcher eines elenden Armenhauses sein Aufenthalt!

Von nun an ist er in Töttelstädt ansässig geblieben, so weit man es eben ansässig nennen kann. Die trüben Stunden packten ihn nur zu Zeiten mit Macht; sonst fühlte er sein Elend, sein ganzes, verfehltes Dasein gar wohl, und er suchte ihm zu entfliehen. So begannen denn seine rastlosen Kreuz- und Querzüge durch Thüringen, die vom Jahre 1820 bis zu seinem Todesjahre 1860 anhielten, also durch volle vierzig Jahre,

so daß ihn bald Alt und Jung als den „alten Kapellmeister“ kannte.

Zahlreich sind die Geschichten, welche aus dieser Zeit von ihm erzählt werden; viele sind erfunden, wie z. B. alle, die von seinem Wiener Aufenthalte in Umlauf sind, denn er ist nie in Wien gewesen. Viele aber sind wahr. Aus allen klingt indessen das Andenken wieder, welches das Thüringer Volk seinem wandernden Spielmanne bewahrt hat, einer wundersamen Sage gleich überliefert sie Einer dem Andern.

Viele dieser Geschichten bezeugen die reichbegabte Künstlernatur, welche in endlosen, prachtvollen Phantasien am Klaviere sich und ihre Umgebung rein vergessen und in die Wellen der Töne ganz untertauchen konnte. „Voll Zauber“, sagt Müller von der Werra, sein Dichterfreund, der ihm im Thüringer Volkskalender vom Jahre 1861 einen liebevollen, mit dem wärmsten Herzen geschriebenen Nachruf gewidmet, „voll Zauber waren seine phantasiereichen Ideengänge, von denen er sich oft nicht trennen konnte, so daß er Tage, nicht selten ganze Nächte hindurch ohne Unterbrechung am Klaviere saß und spielte, und hätte er nicht die Kleidung eines Bettlers gehabt, man hätte ihn für ein überirdisches Wesen halten können.“ Und doch besaß er zu Hause, im Armenhause zu Töttelstädt, nur eine

mit Kreide auf den Tisch gemalte Tastatur, auf der er stundenlang die Finger übte und dabei die wundervollsten Harmonien zu vernehmen glaubte.

Viele dieser Geschichten bezeugen aber auch, daß Ludwig Böhner, trotz all' seiner Proteste dagegen, dennoch an zeitweiliger Geistesstörung litt, daß er sich einbildete, ein böser Geist verfolge ihn auf Schritt und Tritt und suche Alles zu hintertreiben, ihm auf jede nur mögliche Weise zu schaden. So in Angst war er vor diesem eingebildeten Geiste, daß er nicht gern im Finstern schlief und sich in seinem elenden Töttelstädter Unterkommen höchst unglücklich fühlte, wenn der Nachtwächter in sein Zimmer kam und das brennende Licht auslöschte, da Böhner den stündlichen Warnruf: „Bewahrt das Feuer und das Licht!“ natürlich geflissentlich überhört hatte. Aufgestanden wäre er nach dem Abzuge des gestrengen Wächters der Nacht auf keinen Fall, das Licht wieder anzuzünden.

Von all' dem Vielen mag hier nur Einiges Platz finden, was von seinen wahren und nächsten Freunden verbürgt wird.

„Auch ich habe den genialen Kometen mehrmals gesehen,“ schreibt der nun auch verstorbene Braunschweigische Hofkapellmeister Albert Methfessel, „und

immer hat er durch sein Erscheinen einen schmerzlich-wunderbaren Eindruck auf mich gemacht Als ich in Rudolstadt heimisch war, kam er zu mir, um dort ein Orgelconcert zu geben. Nachdem ich das Nöthige für ihn vorbereitet und seine klägliche Garderobe weidlich restaurirt hatte, wollten wir eben zusammen in die Kirche gehen, um die Orgel zu probiren. Da ertönte von dem Schloßberge herab ein Kanonenschuß, damals das Zeichen eines ausbrechenden Feuers. Als ich ihm das sagte, rief er fast ergrimmt aus: „Nun, das wird man mir gewiß Schuld geben — Alles soll ich verschulden!“ Erschrocken über sein auf einmal so verändertes Wesen suchte ich ihn zu beruhigen, umsonst! Ohne Abschied stürmte er fort, und nie sah ich ihn wieder.“

Unbegrenzbar war Böhner's Furcht vor dem Tode, und er wich ihm mit der größten Sorgfalt und Aengstlichkeit aus, wo er ihn vermuthete. Deshalb liebte er auch Parterrewohnungen, um im Falle einer Feuersbrunst sich schleunigst retten zu können. Auf Trottoirs in Städten ging er nicht gern, denn er befürchtete, daß ihn ein Dachziegel erschlagen könnte. Der schrecklichste der Schrecken aber war ihm der Blitz, den er nicht sehen konnte. Tod und Friedhof waren zwei Worte, die er gern vermied. In seinen letzten Lebensjahren

wohnte er in Gotha, wo er nur mit Mühe ein Logis erhalten konnte. Endlich aber fand er eines in der Nähe des Galgenberges, aber o weh! er mußte von da aus immer die Straße zwischen den Friedhöfen passiren. Da ließ er sich denn jeden Abend durch einen Boten abholen, allein wäre er um keinen Preis diese Straße gegangen. Als er nun eines Abends zufällig einmal nicht abgeholt wurde, ging er in ein Wirthshaus, wo man ihn aber nicht aufnehmen wollte. Weil indessen gerade Tanz abgehalten wurde, so schlich er sich zum Orchester hin und spielte die ganze Nacht hindurch die zweite Violine, nur damit er ein Unterkommen für die Nacht fand und nicht allein nach Hause gehen mußte.

Bisweilen hatten seine bizarren Handlungen einen Anstrich von Uebermuth. In seiner Blüthezeit, wo Böhner's Concerte beliebt waren und ihm theuer bezahlt wurden, gab er in Nürnberg mehrere Concerte, deren Einnahmen sehr reichlich ausfielen. Ein sorgsamer Freund, der Böhner's Nichtachtung des Geldes kannte, hatte das Geschäft des Kassirens für ihn besorgt und das Geld aufbewahrt. Auf kurze Zeit wurde er abgerufen; als er zum Gasthause zurückkehrte, fand er eine große Menge Menschen vor demselben versammelt und sah zu seinem Schrecken, daß Böhner vom Fenster

aus die Concerteinnahme dem zusammengelaufenen Volke zuwarf, das sich natürlich weidlich darum raufte. — Ein ähnliches Beispiel erzählt L. Storch, der Dichter, auch ein spezieller Freund des bizarren Künstlers. In Gotha gab Böhner der Tochter eines reichen russischen Hofherrn musikalischen Unterricht und erhielt für jede Stunde einen Dukaten. Als nun seine Kasse etwas Flut zeigte, ließ er im Gasthofe zum Mohren, einem Hotel ersten Ranges, die ganze Reihe Zimmer der Belleetage, die er für einen Abend gemiethet hatte, reich erleuchten, speiste und spazierte in den Zimmern wie ein Fürst, phantasirte am Flügel und ging am Morgen mit einer russischen Rechnung in der Tasche weiter. Auch erbot er sich, seinem Freunde Storch die Zimmer mit kostbaren Tapeten schmücken zu lassen, weil dieser seinem Dichterruhme und Range nach zu schlecht eingerichtet sei. — Einige Jahre vor seinem Tode, wo er sich in kläglichster Armuth befand, beging er noch einmal einen ähnlichen närrischen Streich. Er war in ein vornehmes Haus gekommen, um ein Notenstück zu verkaufen und verlangte fünf Groschen dafür. Der Diener brachte das Anliegen Böhner's bei seinem Herrn vor. Zufällig hatte dieser Tags zuvor von der erbärmlichen Lage des alten Kapellmeisters gehört und übergab dem Diener fünf Thaler. Als Böhner

sich unerwartet so reich beschenkt sah, nahm er vier Thaler und reichte sie dem Diener mit den Worten hin: „Hier, machen Sie sich auch einmal einen guten Tag!“ Da der Diener die Annahme verweigerte, so warf ihm Böhner die vier Thaler vor die Füße und entfernte sich mit dem fünften.

Bis zum Jahre 1860 ist der alte Kapellmeister so ruhelos umhergewandert. Am 28. März dieses Jahres starb er ziemlich plötzlich zu Gotha in Folge einer bedeutenden Erkältung, die er sich, wie man sagt, auf einer Wanderung zugezogen hatte, zu der ihn gleichfalls eine sonderbare Idee getrieben haben soll. Sein Freund L. Storch hatte nämlich in der bekannten Keil'schen Gartenlaube einen biographischen Abriß von ihm veröffentlicht, und Böhner fühlte sich dadurch tief verletzt, weil sein Freund wohl etwas zu deutlich die zeitweiligen Störungen seines Geistes hatte durchblicken lassen. Nun wollte er durchaus nach Leipzig, um den Verleger der Gartenlaube zu veranlassen, eine andere Biographie zu drucken, und alles Zureden seiner Freunde in Gotha war nicht im Stande, ihn von dieser Idee abzubringen. Es war mitten im Februar und ein furchtbares Wetter, als Böhner wirklich abmarschirte, natürlich zu Fuß, wie immer. Er kam aber nur bis Erfurt und mußte von dort nach Gotha zurückkehren. Nach kurzem Kranken=

lager schied er von hinnen, im Tode die Ruhe findend, die er im Leben so vergebens gesucht hatte.

„Palmsonntag war erschienen, und der Himmel hatte am Morgen einen düstern Wolkenflor angehangen, aus welchem bisweilen wie linde Thränen ein Sommerregen herabträufelte. In den Bäumen rauschten die Winde wie gewaltiger Orgelton, als sollten die Tonwellen feierlich über ganz Deutschland brausen. Auf dem Gothaer Friedhof fand sich eine große Trauerversammlung ein, die dem alten Wandrer die letzte Ehre bei seinem Heimgange erweisen wollte. So arm an irdischen Gütern Böhner auf dem Sterbebette lag, so reich ruhte er im schönsten Schmucke der Frühlingswiederkehr im Sarge, der in der Todtenhalle ausgestellt war. Durch die Huld der Herzoglichen Familie und durch das Wohlwollen seiner Freunde war Alles aufgeboten worden, um den einst hochgefeierten Tonkünstler würdig zu beerdigen. Ein Lorbeerkranz krönte das altehrwürdige Haupt, dessen Gesichtszüge freundlich und mild, ja wahrhaft edel und einnehmend hervortraten. Rosen und Camellien hatten sich in Kränzen und Laubgewinden zu Thuja und Immergrün geschlungen und in den gefalteten Händen zu einem prächtigen Strauße vereinigt. Die sinnreichste Frühlingsgabe aber war ein Kranz von Schneeglöckchen, die

den Tonkünstler in's Grab läuteten. In dem Augenblicke, als der Geistliche seine Rede begann, schwebte über dem Grabe ein trauliches Taubenpaar und senkte sich tief auf das Grab herab, gleichsam ein Olivenblatt spendend, um sodann schnell wieder zu verschwinden."—

So Müller von der Werra.

Und bei den letzten Worten des Geistlichen spannte sich plötzlich ein mächtiger Regenbogen über das Grab aus, und es war, als riefe eine höhere Stimme:

„Friede sei mit Dir!"



Vergessene Namen.

I.



Ein Blick in die ewige Stadt.

Die berühmten Leute, welche die Gipfelpunkte in der Kunstgeschichte bilden, sind schon so mannichfach und so von allen Seiten beleuchtet worden, daß es mehr als Eulen nach Athen tragen heißt, wenn irgend Jemand von neuem seine Feder oder sein kritisches Messer an ihnen versucht. Und doch geschieht es immer wieder.

Nun ja, es ist ja sehr wohl möglich, daß wirklich einmal Jemand abermals mit einer neuen Idee her=

vortritt und nun auch die Meister daraufhin ansehen muß; oft aber ist es Staunen erregend, wie die Verfasser sich abmühen, eine Falte nachzuweisen, in welche bis dahin die Beleuchtungslichter noch nicht gedrungen waren, wie sie allen Witz immenser Gelehrsamkeit aufbieten, um zu zeigen, daß alle Autoren vor ihnen auf Irrwegen gewandelt, da sie — nur beispielsweise — den Geburtstag des großen Mannes um vierundzwanzig Stunden zu früh oder zu spät angegeben haben. Der Nachweis, daß der Taufzeuge X. nicht ein wohlgenährter Bäckermeister, sondern ein dürres, wohlehrsames Schneiderlein gewesen, füllt Druckseiten aus und wird mit einem Eifer und einer Umsicht geführt, als hinge der Gang der Weltgeschichte davon ab.

Nun sind unglücklicher Weise nicht alle Leute mit einer so tiefen Gelehrsamkeit ausgerüstet und deshalb auch nicht in der Lage, mit so wichtigen Entdeckungen vor das kunstsinnige und sich für die Kunstgeschichte interessirende Publikum zu treten. Die Armen müssen sich damit begnügen, bescheiden weit hinter jenen bahnbrechenden Entdeckern einher zu wandeln, wie ja auch die jüngst entdeckten kleinen Planeten dem Auge als Sterne zwölfter oder noch diminutiverer Größe erscheinen.

Zu diesen armen Ungelehrten gehört auch der Verfasser der nachfolgenden kleinen Skizzen, die keinen anderen Zweck haben sollen als den, die Aufmerksamkeit auf einige vergessene und verschollene Männer zu lenken, die in unsern musikgeschichtlichen Werken kaum mit ihrem Namen figuriren und doch von Wichtigkeit gewesen sind, allerdings nicht gerade durch hervorragende Leistungen als ausübende Künstler. Aber es fällt kein Meister vom Himmel, sagt das Sprichwort, Alles will geübt sein, und die Kunst erst recht. Auch die größten Genies sind einmal Anfänger gewesen und haben wacker Lehrjungendienste verrichtet; diejenigen aber, welche ihnen die Bahn geöffnet, ihnen die goldenen Regeln der Kunst nöthigenfalls „eingebläuet" haben, nennt Niemand, ihr seiner Zeit vielleicht weit verbreiteter Ruf ist vor der Sonne ihrer großen Schüler nur zu schnell verblichen, sie sind „versunken und vergessen".

Dieses Dunkel der Vergessenheit ist natürlich um so undurchdringlicher, je weiter wir in die Vergangenheit zurückgehen. Wer kennt noch die Lehrmeister eines Palestrina, eines Durante, eines Leo und Anderer? Theilweis sind sie gänzlich vergessen, und doch wäre es einfach nur ein Act der Pietät, auch dieser treuen, unermüdlichen Männer, welche der Kunst ihre

erhabensten Jünger zugeführt haben, zu gedenken. Bernardo Nanini, Romano Micheli, Paolo Agostini, Francesco Foggia und viele, viele Andere! Wer kennt sie? Wer nennt sie auch nur? — Während doch mit den kleinen und kleinsten Geistern der Gegenwart und Zukunft, die der Kunst auch nicht einen Pfifferling nützen, oft genug alle nur möglichen Umstände gemacht werden.

Die genannten Namen lenken unsern Blick auf Rom, die ewige Stadt.

Lange Zeit hindurch hat Rom das Centrum der gesammten Christenheit gebildet. Seine Kirchenfürsten schrieben der Welt Gesetze vor, und wehe dem, der diese Gesetze nicht respectirte! Gaben sie doch dem Glauben der Menge an die höchsten Dinge erst Bahn und Ziel! Wozu wäre aber dieser Glaube nicht schon benutzt worden? Wehe dem aber, dem die Augen sich öffneten, daß er klar erkannte, wie Herrsch- und Habsucht ehrsüchtiger Priester sich mit dem Glauben an das Hohe und Heilige schamlos identificirte, daß es nur auf eine Ausbeutung des Volkes, des ganzen Volkes, so Hoch wie Niedrig, abgesehen war; wehe ihm! Und mochte er auf seinem Haupte auch eine Kaiserkrone tragen, der Arm der römischen Kirchenfürsten erreichte ihn dennoch.

Was für ein eigenthümlich Ding ist aber auch das Menschenherz! Derselbe Glaube, der in Deutschland die Brust eines Kaisers mit blindem Fanatismus entzündete, daß Blut und Mord, Brand und Plünderung das arme Vaterland durchwütheten, und es nach dreißig langen Jahren der schwersten Trübsal an den Rand des Verderbens geführt wurde, derselbe Glaube erweckte gleichzeitig in dem sonnigen Italien die herrlichsten Blüthen der Kunst. Maler und Bildhauer, Poeten und Musiker wetteiferten, um die Altäre zu schmücken, die im kalten Norden blutiger Kampf umtobte.

Wie alle Welt auf Rom blickte und demüthig die Gesetze in Empfang nahm, die ihr von dorther vorgeschrieben wurden, so erhob sich selbstverständlich auch die im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts daselbst erwachsene Tonschule bald genug über alle anderen Tonschulen Italiens und dominirte vollständig. Ihr Gründer, der alte niederländische Meister Claude Goudimel, hatte freilich nicht daran gedacht, daß er in seinem Schüler Giovanni Pierluigi da Palestrina, gewöhnlich kurzweg nur Palestrina genannt, einen solch' gewaltigen Tonriesen, der alles bis dahin in der musikalischen Kunst Geleistete in den Schatten stellen sollte, erziehen würde. Der alte Meister hatte

sich nicht träumen lassen, daß es seinem Schüler Palestrina vorbehalten blieb, die in eitel Künstelei ausgeartete Tonkunst, an der kein Mensch mehr Freude und Wohlgefallen haben, am wenigsten aber seine Erbauung dabei finden konnte, auf das natürlich Wahre und Schöne zurück zu führen. Ja, es war nahe daran gewesen, daß die Musik durch einen Machtspruch des Heiligen Vaters gänzlich aus der Kirche verbannt wurde; da war es Palestrina, der durch seine erhabenen, frommen Weisen die edle Frau Musica rettete vor Acht und Bann. Der Papst decretirte, daß fortan nur nach des Palestrina Art in den Kirchen gesungen werden sollte, und die Welt gehorchte. Die Künstler pilgerten nach Rom, um von dem Kirchenfürsten der Musik, dem großen Palestrina, zu lernen.

Nur wenige Schüler hat er selbst ausgebildet. Dafür aber verfiel sein Freund Giovanni Maria Nanini, der sein Mitschüler bei dem alten Meister Claude Goudimel gewesen war, auf die glückliche Idee, eine Musikschule in Rom zu eröffnen, und es gelang ihm, seinen Freund Palestrina zu bewegen, die höhere Ausbildung der Zöglinge zu übernehmen, während er selbst in den Elementen des Contrapunktes und der Composition unterrichtete. Das muß so zu

Anfange der siebziger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts gewesen sein, als Nanini die Kapellmeisterstelle an der Kirche Santa Maria Maggiore bekleidete.

Die Idee war eine überaus glückliche, und von nah und fern strömten der neuen Anstalt die Zöglinge zu. Nach einigen Jahren häuften sich Palestrina's Amtsgeschäfte als Kapellmeister zu St. Peter im Vatican derart, daß er sich dem Institute wenig mehr widmen konnte. Nichtsdestoweniger hatte dasselbe einen so blühenden Fortgang, daß Nanini nicht allein seine Kapellmeisterstelle niederlegte, sondern auch zwei der talentvollsten der bereits ausgebildeten Zöglinge als Lehrer mit heranzog, nämlich den Francesco Suriano und seinen eigenen jüngeren Bruder Bernardo Nanini. Ihrer Wissenschaft und Lehrgeschicklichkeit hat die Kunst eine große Anzahl der vortrefflichsten alten Kirchencomponisten zu verdanken.

Palestrina wurde im Jahre 1594 zu seinen Vätern versammelt. 1603 rückte Francesco Suriano an seine Stelle und legte sein Lehramt an der Musikschule nieder. Da starb 1607 auch der ältere Nanini, und nun lag die ganze Last der Leitung des Instituts auf den Schultern des Bernardo Nanini. Der Ruf der römischen Musikschule büßte aber dadurch nichts ein; auch aus der Schule Bernardo's ist noch

eine ganze Reihe der namhaftesten Künstler hervorgegangen. Besonders scheint er es verstanden zu haben, sein Lehrtalent zu übertragen, denn fast alle seine Schüler sind wieder ausgezeichnete Lehrer der Tonsetzkunst geworden.

Inzwischen aber hatte von Venedig aus eine ganz eigene Art der Tonkunst begonnen, sich bemerkbar zu machen; sie trug mehr dem Subjectiven Rechnung und ließ das melodiöse Element mehr zur Geltung kommen. Schon in der Wende des sechszehnten Jahrhunderts war diese neue Richtung aufgetaucht und neben der römischen hergelaufen, und wenn beide sich auch nie ganz vermischten, so vermochten die Römer sich doch ihrem Einflusse auf die Dauer nicht gänzlich zu entziehen, und mehr und mehr löste sich die harmonische Starrheit, mit welcher noch die nächsten Schüler und Nachfolger des großen Palestrina sich an dessen Principien geklammert hatten. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß die römische Tonschule die ihr eigenthümliche ernste und würdevolle Schönheit ihrer Werke eingebüßt hätte; diese Eigenschaft blieb ihr nach wie vor, sie wurde nur gewissermaßen flüssiger.

Der Papst hatte decretirt — es ist aber gar schwer, dem Künstlervolke Gesetze vorzuschreiben; es respectirt nicht einmal in allen Fällen die Gesetze, welche ihm die

Kunst selber vorschreibt. Immer findet sich unter den Künstlern ein Verwegener, der sie in den Wind schlägt und seine eigenen Bahnen geht. Und das muß naturgemäß so sein, denn nur dadurch entsteht die Bewegung und der Fortschritt.

Bernardo Nanini hielt noch fest an den strengen Principien Palestrina's; er konnte es aber nicht hindern, daß schon seine eigenen Schüler Herz und Ohr der neuen Weise aus Venedig nicht verschlossen; noch viel weniger konnte er's hindern, daß sie als ausgezeichnete Musiker neue Resultate daraus gewannen und als vortreffliche Lehrmeister diese auch auf ihre Zöglinge übertrugen.

Im Nachfolgenden wollen wir mit einigen dieser Zöglinge, deren Namen selbst fast verschollen sind, Bekanntschaft machen. Als die Lehrmeister ganzer Künstlergeschlechter verdienen sie es, auch genannt zu werden, wo man von den besten des musikalischen Volkes spricht.

2. Rivalen?

Einer der ersten Zöglinge der römischen Musikschule, der Herz und Ohr dem neuen Strome aus Venedig nicht verschloß, war Vincenzo Ugolini. Er war kein directer Schüler des großen Palestrina mehr, sondern ein Zögling des jüngeren Nanini. Geboren war er zu Perugia, wann? ist unbekannt; doch muß er im Jahre 1603 in Rom schon in ziemlichem Ansehen gestanden haben, da er in diesem Jahre die Kapellmeisterstelle an Santa Maria Maggiore erhielt.

Diese Stelle hatte seit 1600 Francesco Suriano, der noch ein Mitschüler des Bernardo Nanini bei dessen älterem Bruder Giovanni Maria

und Palestrina gewesen war, bekleidet, er vertauschte sie aber 1603 mit der gleichen Stelle an St. Peter im Vatican. Es bildeten die drei römischen Hauptkirchen, St. Giovanni im Lateran, St. Maria Maggiore und St. Peter im Vatican, gewissermaßen die drei Stufen, welche jeder ehrgeizige Musiker in Rom zu ersteigen strebte, und Kapellmeister zu St. Peter zu werden, galt daher als die höchste Stufe der Ehre und Auszeichnung. Wie viele Andere hat auch Suriano diese Stufenleiter durchlaufen, und Vincenzo Ugolini strebte ihm nach.

Im Jahre 1603 also nahm er des Suriano Stelle an der Kirche St. Maria Maggiore ein. Seine Bedeutung als Tonsetzer kann schon damals nicht gering gewesen sein; denn bald nach seinem Amtsantritte befiel ihn eine schwere Krankheit, und die Aerzte erklärten das Leiden sogar für unheilbar. Unter solchen Umständen will es gewiß etwas bedeuten, daß er dennoch im Amte verblieb. Das setzt voraus, daß er sowohl bei seinen Vorgesetzten in hohem Ansehen gestanden, als auch bei den Kapellmitgliedern sich großer Beliebtheit erfreut haben muß. Krankheiten aber kosten Geld, und der daran Heimgesuchte sieht sich gar oft genöthigt, auf Ehren und Auszeichnungen zu verzichten und sich vor allen Dingen angelegen sein zu lassen,

daß ihm seine Thätigkeit möglichst viel Geld einbringe. So ähnlich ging es auch Ugolini.

Die Kapellmeisterstelle am St. Maria Maggiore war nicht allzu brillant besoldet, und die Einnahmen haben daher mit den Ausgaben wohl schwerlich gleichen Schritt gehalten. Andrerseits aber ließen Eifer und Pflichttreue den kranken Meister überhaupt an Ruhe und Schonung nicht denken, und so war auf diese Weise auch nimmermehr auf eine Wiederherstellung zu hoffen. Diese sichere Aussicht auf ein Ende mit Schrecken vermochte ihn denn, das schwere Opfer zu bringen und 1606 seine Stelle niederzulegen, um zunächst die Prophezeiungen der Aerzte zu Schanden zu machen. Das gelang in der That, und da der Genesene in Rom keine Stellung fand, welche ihm eine Aufbesserung seiner Verhältnisse möglich gemacht hätte, so nahm er die gut dotirte Kapellmeisterstelle am Dome zu Benevent an, wohin er 1609 übersiedelte. In dieser Stellung verblieb er sechs Jahre, und zwei Bücher Motetten zu acht Stimmen geben Zeugniß von seiner Thätigkeit daselbst auch als schaffender Tonkünstler.

Die Sehnsucht nach der Heimath und die Bedeutung, welche er nirgend anders als dort gewinnen konnte, trieben ihn 1615 nach Rom zurück, wo er als

Maestro di St. Luigi de Francesi ein vorläufiges Unterkommen fand. Er wartete nun seine Zeit ab, vergrößerte seinen Ruf als Componist durch einige bedeutende Werke, die er in den darauf folgenden Jahren zu Venedig erscheinen ließ, und übertrug seine Kunst auf eine Anzahl von Schülern, an denen es ihm nicht fehlte.

Da starb im Jahre 1620 Francesco Suriano, Kapellmeister zu St. Peter im Vatican. Jetzt setzte Ugolini alle Hebel in Bewegung, und es gelang ihm wirklich, abermals Suriano's Nachfolger zu werden, wie er schon 1603 in dessen Stelle an St. Maria Maggiore gerückt war. Sechs Jahre ist er Kapellmeister zu St. Peter im Vatican gewesen, und diese sechs Jahre bezeichnen diejenige Periode seines Lebens, in welcher er die bedeutendsten seiner Werke geschaffen hat. Hier war es, wo er der reicheren Entfaltung der Melodik und des concertirenden Styls, Errungenschaften der venetianischen Tonschule, Rechnung trug. Hier war es, wo sein Ruf als Schöpfer glänzender mehrstimmiger Chorwerke, die an Pracht der Wirkung ihres Gleichen suchten, sich begründete. Ganz besonders gerühmt werden namentlich seine Tonsätze für acht und zwölf Stimmen, zu zwei und drei Chören.

Dunkel wie sein Eintritt in's Leben ist auch sein Ausgang aus demselben. Nach einer Notiz soll er 1638 in Rom das Zeitliche gesegnet haben, doch fehlt für diese Nachricht jeglicher Anhalt. Sicher ist aber, daß seine Kapellmeisterstelle zu St. Peter schon 1626 durch Paolo Agostini besetzt wurde.

Von diesem Paolo Agostini schreibt Antimo Liberati, ein päpstlicher Sänger und bedeutender musikalischer Schriftsteller zu Rom in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts: „Ein sehr geliebter Schüler des Bernardo Nanini war Paolo Agostini, einer der geistreichsten und talentvollsten Tonkünstler, welche die Musik unserer Zeit in allen Compositionsarten aufzuweisen hat. Unter seinen bewunderungswürdigen Werken führte er zu St. Peter Musiken zu vier, sechs und acht Chören zum Erstaunen der Römer auf. Wäre er nicht in der Blüthe seiner Jahre gestorben, so hätte er die Welt in noch größere Bewunderung versetzt; und wenn es erlaubt wäre, so könnte man von ihm mit Recht sagen: „Consummatus in brevi explevit tempore multa."

Paolo Agostini war zu Vallerano geboren. Da er einer Nachricht zufolge im noch nicht vollendeten 36. Lebensjahre gestorben sein soll, und der Tod ihn im September 1629 aus diesem Leben abrief, so würde

das Jahr seiner Geburt 1593 sein. Er kam nach Rom und widmete sich der Musik unter der Leitung Bernardo Nanini's; Vincenzo Ugolini war sein Mitschüler bei diesem Meister. Später bekleidete er verschiedene Organistenstellen an römischen Kirchen, an St. Maria di Trastevere, St. Lorenzo in Damaso, St. Peter, bis er an letzterer 1626 den Kapellmeisterposten erhielt, an Stelle des Vincenzo Ugolini.

Ueber diese Berufung zum Kapellmeister im Vatican ist eine etwas merkwürdige Erzählung vorhanden. Dieselbe fand sich in einem werthvollen Manuscripte, das in dem Archive der Vaticanischen Hauptkirche liegt und den Ottavio Pitoni zum Verfasser hat, einen Römer, der kurze Zeit nach den genannten Männern gelebt hat, und dem wir weiter unten noch eine besondere Skizze widmen wollen.

Ottavio Pitoni also erzählt Folgendes:

Paolo Agostini war trotz all' seiner Bedeutung als Tonsetzer und trotz seiner Berühmtheit und Beliebtheit im Publikum nicht frei von Neid. Er konnte den ehemaligen Mitschüler und Freund nicht gut auf dem Kapellmeisterposten an derselben Kirche sehen, an welcher er selbst nur den geringen Organistendienst zu versehen hatte. Er beschloß daher, der Welt zu zeigen, wie sehr ihm eigentlich jenes ehrenvolle Amt gehöre,

und forderte den Vincenzo Ugolini zum Wettkampf in der Composition heraus. Sei es nun, daß Ugolini es unter seiner Würde fand, diese seltsame Herausforderung anzunehmen, oder sei es, daß er sich wirklich vor dem Organisten seiner Kirche fürchtete, genug, er schlug das seltsame Duell aus. Darüber aber gerieth das geistliche Kapitel dermaßen in Aufregung, daß es den bisherigen Kapellmeister sofort seiner Stelle entsetzte und den Organisten dazu berief.

So erzählt Ottavio Pitoni. In wie weit diese Erzählung wahr ist, kann natürlich Niemand mehr nachweisen, doch klingt sie nicht gerade sehr wahrscheinlich. Sollte wirklich in Paolo Agostini erst nach sechs Jahren der Neid sich in solcher Weise Bahn gebrochen haben? Denn es steht unzweifelhaft fest, daß Ugolini im Jahre 1620 an Francesco Suriano's Stelle Kapellmeister im Vatican wurde. Als solcher hat er, von Jedermann unbeanstandet, bis 1626 gewirkt und auch mit dem Organisten des Vatican in friedlichem Einvernehmen gelebt. Und da erst sollte der Neid diesen Organisten zu der seltsamen Herausforderung getrieben haben? Das ist nicht gut denkbar.

Ueberdies war Vincenzo Ugolini keineswegs ein unbedeutender Tonkünstler. Die Pracht der Chorwirkungen der doppel- und mehrchörigen Tonsätze, in

denen die Zöglinge der römischen Tonschule mit denen der venetianischen wetteiferten und sie theilweis noch weit übertrafen, scheint allerdings vornehmlich Paolo Agostini in's fast Unglaubliche gesteigert zu haben. Schon Palestrina hatte für mehr als zwei Chöre geschrieben, doch ist er nicht über zwölf Stimmen (drei Chöre) hinausgegangen, und auch dies hat er nur selten zur Anwendung gebracht. Von Agostini hingegen finden sich in römischen Bibliotheken Werke für 16, 24, sogar 48 Stimmen (zu 4, 6, 12 Chören), womit er nach den Zeugnissen der Zeitgenossen allgemeine Bewunderung erregte. Das bestätigt ja auch der oben angeführte Ausspruch des Antimo Liberati. Daß diese Bewunderung von dem Geschmacke der Zeit abhängig gewesen ist, läßt sich freilich nicht bestimmen, ist aber jedenfalls anzunehmen. Es gibt nun allerdings Leute, bei denen der bloße antiquarische Titel solcher alten Werke schon Schauer der Ehrfurcht erweckt. Mit denen ist natürlich nicht zu rechten. Was aber vorurtheilsfreie, gewiegte Kenner von dieser Art von Musik gesehen haben, das ist nach den Anforderungen heutiger Zeit fast bedeutungslos. Damals war das anders, und Paolo Agostini stand in hohen Ehren. Als ein Beweis für die besondere Gunst, welche ihm Hoch und Niedrig entgegen trug, wird noch

ausdrücklich erzählt, daß selbst Papst Urban VIII., als er eine solche zwölfchörige Messe von Agostini mit großem Vergnügen angehört hatte, den Meister gar huldvoll mit dem Kopfe grüßte.

Ob aber dieser große Ruf sich aus der Zeit vor oder nach dem Antritte der Kapellmeisterstelle herschreibt, das wird uns nirgend gesagt. Freilich lesen wir andrerseits auch nirgend, daß Ugolini, als 1626 Agostini an seine Stelle trat, gestorben sei. Es dürfte also immerhin leicht möglich sein, daß zwischen beiden doch etwas vorgefallen war; das läßt sich heut nicht mehr durchschauen.

Ohne Frage war Agostini seinem Vorgänger als Componist überlegen, dafür sprechen die Zeugnisse der Zeitgenossen und die vorhandenen Werke beider. Mindestens eben so bedeutend wie als Componist war er aber auch als Lehrer der Tonsetzkunst, und seine Bedeutung als solcher möchte für die Kunstgeschichte wohl noch schwerer wiegen. Sein eigener Lehrmeister Bernardo Nanini zeichnete ihn vor allen seinen Schülern am meisten aus, gab ihm sogar seine Tochter zur Frau. Später zog er ihn dann als Lehrer an seine Musikschule, und aus diesem Zusammenwirken beider, aus dieser Schule, welche noch immer auf den ernsten Principien des Palestrina fußte, ging eine lange

Reihe ausgezeichneter Männer hervor, die den Ruhm der römischen Tonschule bewahrten und verbreiteten.

Die nachgelassenen Werke Agostini's sind sehr zahlreich. Viele seiner Manuscripte finden sich in der Bibliothek des Hauses Corsini alla Lungara und im Archive des Vaticans.

Er starb im September 1629, und Virgilio Mazzocchi wurde sein Nachfolger.

---

3. Zwei Brüder.

Die beiden Brüder Domenico und Virgilio Mazzocchi, in Civita Castellana geboren, waren gleichfalls und zwar gleichzeitig mit den beiden vorher genannten Männern Schüler des Bernardo Nanini. Der bedeutendere von beiden war unstreitig der jüngere Virgilio.

Der ältere, Domenico, war ein sehr gewandter Musiker; das hinderte ihn aber nicht, zugleich auch Doctor der Rechte und der canonischen Wissenschaften zu sein, und dieser sein eigentlich gelehrter Beruf bestimmte auch wohl mehr oder weniger seine Wirksamkeit als Musiker. Er erwarb sich um die

Erweiterung der Intervallenverbindungen und um die dadurch herbeigeführte größere Mannichfaltigkeit der Harmonie große Verdienste. Eben so war er der erste, der die damals neu eingeführten dynamischen Zeichen, wie crescendo, decrescendo, diminuendo, sforzato, piano, forte u. s. w. wissenschaftlich zu begründen suchte. Er verbreitete sich darüber sehr ausführlich in einer Abhandlung, welche er als Vorrede mit einem Bande fünfstimmiger Madrigale zu Rom 1638 herausgab. In der Widmung an den Cardinal Barbarini erklärt er die Madrigale für die feinsten und charakteristischsten Compositionen, beklagt aber zugleich, daß deren nur wenige mehr gearbeitet würden. — Von seinen Lebensumständen ist sonst nichts bekannt.

Virgilio aber, der jüngere Bruder, wurde im Jahre 1628 Kapellmeister zu St. Giovanni im Lateran, trat nach dem Tode Agostini's im September 1629 in das gleiche Amt zu St. Peter im Vatican über und verwaltete dieses bis zu seinem Tode, der im October 1646 erfolgte.

Von ihm wird gesagt, daß er einen lebendigeren und mannichfaltigeren Styl eingeführt habe, was er dadurch erreichte, daß er den Periodenbau der Gesangscantilene auf die Kirchenmusik übertrug und des-

halb mit seinen mehrchörigen Tonsätzen fast einen noch größern Beifall errang als selbst Agostini.

Der freie Styl des weltlichen Gesanges hatte sich immer zahlreichere Anhänger erworben, und der gegliederte Periodenbau seiner Cantilene, der dieselbe dem Ohre leicht faßbar machte, mußte auch selbstverständlich denselben mehr und mehr Bahn brechen. Bald konnten sich auch die Kirchencomponisten seinem Einflusse nicht mehr entziehen, und Virgilio Mazzocchi war der erste, welcher durch die Einführung des Periodenbaues der Cantilene in die Kirchenmusik auch diese dem Ohre des Laien faßbarer machte.

Vorzugsweise beschäftigte er sich gleichfalls mit mehrchörigen Tonsätzen. Und er konnte kaum anders; denn ländlich, sittlich, sagt das Sprichwort, jede Zeitperiode hat eben immer ihre besondere Geschmacksrichtung gehabt. Damals waren die mehrchörigen Werke Sitte, und es möchte wohl kaum einen Meister der Kirchenmusik, bis tief in das achtzehnte Jahrhundert hinein, gegeben haben, der sich nicht mit Sätzen für 16, 20, 24, 36 und 48 Stimmen versucht hätte.

Compositionen für zwei Chöre soll zuerst Hadrian Willaert, ein Niederländer von Geburt, versucht haben. Er stand von 1527 bis 1563 dem Kapellmeisterposten an der Kathedralkirche zu Venedig

vor und wird als der eigentliche Begründer der venetianischen Tonschule angesehen. Allerdings soll vor ihm schon Ockenheim (oder Ockeghem, etwa von 1430 bis 1512), ein hervorragendes Haupt der niederländischen Tonkünstler, als Thesaurus in der Abtei zu Tours lebend, eine 36stimmige Composition verfaßt haben; doch ist es noch gar nicht ausgemacht, ob es nicht ein Canon gewesen sein dürfte, der von 36 Stimmen ausgeführt werden konnte. Erwähnt wurde schon, daß auch Palestrina für mehrere Chöre geschrieben habe, doch ist er über drei nicht hinausgegangen und hat auch diese Compositionsweise nur selten zur Anwendung gebracht. Nach Palestrina aber wurde es förmlich Sitte, für mehrere Chöre zu setzen, und hierin suchte ganz besonders die römische Tonschule eine Hauptstärke. Ausnahmslos haben sich alle ihre Zöglinge damit versucht; einige sind auch zu ihrer Zeit damit zu großer Berühmtheit gelangt, man konnte kaum anders. Außer den schon genannten mag hier noch Asprilio Pacelli eine Stelle finden, der 1602 als Kapellmeister zu St. Peter eintrat und noch in aller Eile, gewissermaßen als nothwendigen und würdigen Beschluß seiner römischen Thätigkeit, einen Band sechszehn= und zwanzigstimmiger Motetten herausgab, als er im Jahre darauf an den Hof des Königs

Sigismund III. von Polen berufen wurde. In Warschau mag er ein wahres Wunder gewesen sein; jedenfalls hielt man ihn in hohen Ehren, denn als er hier 1623 im 53. Jahre seines Lebens starb, wurde er in der Johanniskirche begraben und sein Marmorbild mit einer ellenlangen lateinischen Inschrift zum ewigen Angedenken der Kanzel gegenüber aufgestellt.

Die berühmtesten der vielstimmigen Compositionen aber, die damals einen wahren Weltruhm erlangten, waren drei Messen zu 48 Stimmen in 12 Chören, von denen die erste, von Orazio Benevoli, einem Schüler des Ugolini componirt, zum ersten Male 1650 in der Kirche St. Maria sopra Minerva von 150 Sängern aufgeführt wurde; der zweiten widerfuhr diese Ehre 1675; die dritte war von Gregorio Ballabene.

Selbstverständlich können wir über den Effect solcher Musikwerke nicht urtheilen, da wir sie nirgend zu hören bekommen. Ihrer Zeit müssen sie, wie gesagt, alle Welt entzückt haben. Indessen können wir statt unsrer den gründlichen Kenner dieser Musiken, den gelehrten Hofrath Kiesewetter in Wien sprechen lassen. Ihm wurde die angeführte berühmte 48stimmige Messe von Gregorio Ballabene zum Co=

piren für seine Sammlung angeboten. Er stellte sie aber dem Eigenthümer unbenutzt wieder zu, da er sie nicht einmal des Copirens für werth hielt und nichts von einem originellen Gedanken darin ausfindig machen konnte, es müßte denn das kleinliche Streben sein, Quinten und Octaven zu vermeiden. Von Effect — sagt er — könnte da, wie natürlich, gar keine Rede sein, und er setzt ausdrücklich hinzu: „Die Musik hat daran, daß diese Art Landsturm aus der Mode gekommen, nichts verloren.“ — Er mag damit wohl Recht haben, denn andere Zeiten, andere Sitten; wir würden eine solche Composition, über welche die Welt damals in Entzücken gerieth und den glücklichen Erfinder zu den göttlichen Componisten zählte, wahrscheinlich herzlich langweilig finden.

Hand in Hand mit der Entwickelung der Vocalcomposition entfaltete sich aber auch der Gesang selbst. Darüber ist ja gar nicht zu reden, daß der Gesang in keinem andern Lande zu solcher Blüthe gelangt ist, wie in Italien; es ist aber auch unbestritten, daß bei keinem Volke weiter eine eigentliche, in ununterbrochenem Zusamenhange sich fortentwickelnde Gesangschule existirt hat, als nur bei den Italienern. Die meisten der namhaftesten Componisten jener Zeit waren zugleich ausgezeichnete Sänger und vortreffliche Gesangmeister.

Als solche stehen mit in erster Reihe Vincenzo Ugolini und namentlich Virgilio Mazzocchi.

Die päpstliche Kapelle besaß ihre eigene Gesangschule; zu keiner Zeit ist der Unterricht an derselben mit solcher Sorgfalt ertheilt worden, wie in den Jahren, in welchen Mazzocchi dem Institute vorgesetzt war. Es war nicht ein bloßer Gesangunterricht, den die Zöglinge erhielten, sondern man strebte nach einer möglichst allseitigen musikalischen Ausbildung. Wir besitzen darüber einen Bericht von Giovanni Andrea Bontempi, der die Schule unter Mazzocchi selbst durchgemacht, und, nachdem er Kapellmeister in Rom und Neapel gewesen, lange Zeit neben Heinrich Schütz in Dresden gewirkt hat.

Dieser Bericht gewährt uns einen genauen Einblick in den äußerst sorgfältigen Lehrgang dieser berühmten Singschule. Nach ihm war der Lectionsplan für die Gesangschüler ungefähr folgender: Des Vormittags hatten sie eine Stunde lang schwere Passagen zu üben, um nach und nach vollständig Herr über die Gesangstechnik zu werden. Darauf folgte eine Stunde Uebung des Trillo. Das war damals etwas ganz anderes, als unser heutiger Triller. Einerseits verstand man darunter die oftmalige, immer schneller und schneller werdende Wiederholung eines und desselben

Tones, andrerseits begriff man mit diesem Namen verschiedene anderweitige Ausschmückungen und Verzierungen des Gesanges. Eine dritte Stunde verging mit Uebungen zur Erlangung einer reinen Intonation. Das geschah Alles in Gegenwart des Meisters, theilweis sogar vor dem Spiegel, damit Mundstellung und Zunge dabei beobachtet werden konnten und das Gesicht den möglichst ruhigen und natürlichen Ausdruck behielt. — Das könnte auch manchem unserer heutigen Sänger nichts schaden, eben so wenig, wie das besondere Studium des Ausdrucks und Geschmacks, dem zwei fernere Stunden des Vormittags gewidmet wurden; denn mit Geschmacklosigkeiten aller Art versorgen uns unsere Sänger von heute auf's reichlichste.

Der Nachmittag verging mit Studien über Theorie des Schalles, Uebungen im Contrapunkt und der Composition; es wurde Klavier gespielt, und jedem Schüler lag die Pflicht ob, einen Psalm, eine Motette oder sonst eine seinem Talente und seiner Neigung zusagende Composition zu liefern. Diese unablässigen Studien denke man sich nun durch eine Reihe von Jahren fortgesetzt — denn irgend welche Eile, fertig zu werden und so bald als möglich als Sänger in die Welt hinauszugehen, kannte Niemand — und man wird über die Sattelfestigkeit dieser alten Musiker in jedem

Zweige ihrer Kunst kaum noch erstaunen. Es versteht sich natürlich ganz von selbst, daß die Schüler auch gemeinschaftliche Singübungen hatten, daß sie ab und zu auch in einer oder der andern Kirche Roms singen mußten, und daß sie fleißig die mustergültigen Aufführungen berühmter Kirchenmusiken zu besuchen hatten.

Ueber Letzteres namentlich forderte der Meister noch besondere strenge Rechenschaft — kurz, es wurde nichts verabsäumt, um eine möglichst allseitige und vollkommene Kunstfertigkeit zu erzielen, und Jahre lang hatten sich die Schüler allen diesen Uebungen zu unterwerfen, ehe sie als fertige Sänger entlassen wurden.

Freilich entsprachen dann auch die späteren Resultate solchen aufgewendeten Mühen der Schule, und wir sehen, namentlich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in welcher Zeit der italienische Kunstgesang seinen Höhepunkt erreichte, sich die Fürstenhöfe Europa's förmlich um einen oder den andern Sänger streiten, und selbst die hohe Diplomatie fand es nicht unter ihrer Würde, sich hinein zu mischen.

In Rom aber war es, wo der Grund gelegt wurde zu dieser uns oft als Fabel klingenden Kunstfertigkeit der italienischen Sänger und Sängerinnen. Gerade die hier genannten, fast selbst dem Namen

nach vergessenen Lehrmeister, an der Spitze Virgilio Mazzocchi, sind die Begründer jener edlen, stets mit gründlichster musikalischer Durchbildung gepaarten Gesangsweise gewesen, die dann einerseits in Bologna durch Bernacchi und Pistocchi als Kammergesang, andrerseits in Neapel durch Alessandro Scarlatti und seine Schüler als Bühnengesang ihre höchste Ausbildung fand.

4. Wackere Kämpen.

Nicht alle Menschen sind gleich geartet. Die Erfahrung lehrt, daß selbst diejenigen, welch sich denselben Studien ergeben, mit der Zeit verschiedene Bahnen einschlagen. So in der Wissenschaft, so auch in der Kunst. Das ist auch ganz natürlich, denn beide sind gar vielseitig. Viele sitzen mitsammen in den Hörsälen und studiren Medizin, und doch gehen ihre Wege nachher weit auseinander; je nach Talent und Neigung wird der Eine ein berühmter Operateur, der Andere Augenarzt und so fort. Auch die Kunstjünger werden mit ein und derselben Milch der Kunstwissenschaft aufgezogen; der Eine aber wird ein gefeierter Tonsetzer, der Andere ein be=

deutender Theoretiker, dieser ein gesuchter Lehrer, jener ein namhafter Kritiker und Schriftsteller, je nachdem Talent und Neigung ihn auf diese oder jene Bahn drängt.

Das ist zu allen Zeiten so gewesen. Auch zu den Füßen der alten römischen Lehrer der Tonsetzkunst saßen die verschiedensten Elemente. Ausgezeichnete Componisten und tüchtige Lehrer sind aus ihrer Schule hervorgegangen, aber auch Leute, die weder das Eine noch das Andere in hervorragender Weise wurden und dennoch der Schule viel genützt haben.

Ein solcher Schüler von Bernardo Nanini und Francesco Suriano war Romano Micheli. Das war ein speculativer, scharfsinniger Kopf, der, kaum aus der Schule getreten, schon die allgemeine Aufmerksamkeit durch Erfindung künstlicher Contrapunkte auf sich zog. Er wäre als praktischer Musiker vielleicht in die Gefahr gekommen, die glänzenden Errungenschaften seiner Meister wieder in das Schablonenhafte, Trockene zurückzudrängen, aus dem Palestrina die Tonkunst eben erst erlöst hatte. Sein Talent wies ihn glücklicherweise mehr auf das Theoretische der Kunst, und er gewann daher seine Bedeutung vorzugsweise als Schriftsteller, als wackerer Kämpfer für die Principien der Schule, aus der er hervorgegangen, und seine Lehr=

meister konnten in der Folge auf ihn nicht weniger stolz sein, wie auf ihre anderen Zöglinge.

Romano Micheli war unstreitig einer der streitlustigsten und streitfertigsten literarischen Kampfhähne seiner Zeit, stets bereit, für die von ihm eingesogenen Palestrinensischen Grundsätze eine Lanze zu brechen, stets fertig, alle Angriffe etwaiger Gegner zurück zu schlagen. Es war ihm ganz gleich, ob die Angriffe ihm persönlich galten oder nicht, er trat für sich selbst eben so tapfer in die Schranken, wie für die Ehre des Standes. Und solcher Angriffe fanden sich nicht wenige, so daß der wackere Kämpe wirklich alle Hände voll zu thun hatte.

Der interessanteste Streit ist unbedingt derjenige, welchen er mit einigen Musikern Danzigs zu bestehen hatte, nicht für sich, sondern für einen Landsmann und Gesinnungsgenossen, und zur Wahrung italienischer Musikerehre im Allgemeinen.

Es war nämlich Paul Syfert, Organist der Republik Danzig, im Vereine mit Caspar Forster, derselben Republik installirter Kapellmeister, zu der Ueberzeugung gelangt, daß die Tonsetzweise der Italiener, namentlich eines Palestrina und seiner Schüler, keineswegs die rechte und die schönste sei, daß sie sich vielmehr nimmermehr mit der von ihm selbst und seinen

Freunden und Genossen cultivirten Weise messen könne. Er hatte Gelegenheit, die Compositionsweise der römischen Schule fast in naher Nachbarschaft kennen zu lernen, denn am Hofe des Königs von Polen zu Warschau lebte ein Römer vom reinsten Wasser, Marco Scacchi mit Namen, als Kapellmeister. So konnte der Danziger Organist bequem Vergleiche anstellen, und warum sollte er da mit seiner ehrlichen, wie es scheint so recht aus dem Herzen kommenden Meinung hinter dem Berge halten? Warum sollte er sein Licht unter den Scheffel stellen? Er hatte keinen Grund dazu.

Marco Scacchi war ein Schüler von Felice Anerio, dessen Lehrmeister der große Palestrina selbst gewesen war, also ein Componist, der seine Weisheit fast aus dem Urquell selbst geschöpft hatte. Ganz abgesehen von seiner Begabung als Musiker und seiner Bedeutung am Warschauer Hofe, hat Marco Scacchi auch wohl nicht gerade zu den Leuten von ruhigem Temperamente gehört. Denn die Urtheile und Aeußerungen der Herren Collegen in Danzig brachten sein Blut dermaßen in Wallung, daß er mit einer eigenen Schrift hervortrat (Cribrum musicum ad triticum Syfertianum, Venetio 1643), welche er mehr oder weniger direct gegen Syfert und die von demselben gepflegte Musikweise richtete.

Das ging nun freilich dem ehrlichen Organisten auch über den Spaß, er gerieth in zornmüthige Begeisterung und antwortete dem verwegenen Römer in gleicher Weise mit einem Werklein (Anticribatio musica ad avenam Scacchianam. Danzica 1645). Darin aber brach er nicht nur über seinen persönlichen Gegner in Warschau, sondern über alle Italiener den Stab. Er warf ihnen vor, daß sie nichts als Arietten, Canzonetten und andere Kleinigkeiten zu componiren wüßten, und lud sie ein, nach Danzig zu kommen, dort allein wäre ihnen Gelegenheit geboten, kennen zu lernen, was wahre Musik sei.

Natürlich brachte diese Schrift des nordischen Barbaren die Tonsetzer Italiens nicht wenig in Harnisch, und der Vorkämpfer für italienische Kunst und italienische Künstlerehre, Romano Micheli, nahm den hingeworfenen Handschuh sofort auf und seinen warschauer Landsmann in Schutz. Er übersandte an Paul Syfert sowohl wie an den Kapellmeister Caspar Forster einige seiner gedruckten Compositionen, damit sie sich einmal originaliter überzeugen könnten, was die Italiener gelernt hätten und wie sie zu componiren verstünden. Daß er ihnen nur vom besten geschickt, läßt sich annehmen. Er begleitete seine Sendung übrigens mit dem Vorschlage, sie möchten sich zunächst nur

zu einer Probe bequemen, bevor sie sich herausnähmen, Italien, als die hohe Schule der Tonkunst von ganz Europa anerkannt, vor ganz Europa schlecht zu machen.

Sei es nun, daß der Name eines Romano Micheli, Kapellmeister an der Kirche St. Luigi di Francesi zu Rom, doch noch einen anderen Klang in ihren Ohren hatte, oder sei es, daß die übersandten Compositionen sie in Wahrheit eines Besseren belehrten — genug, die Danziger Kämpen antworteten Micheli im Anfange des Jahres 1647 sehr höflich, ließen ihren Streit mit dem warschauer Römer fallen und antworteten auch auf eine neue Schrift des letzteren (Breve discorso sopra la musica moderna; Varsovia 1649.) nicht wieder, und damit endete denn dieser berühmte Streit, der damals großes Aufsehen gemacht hatte.

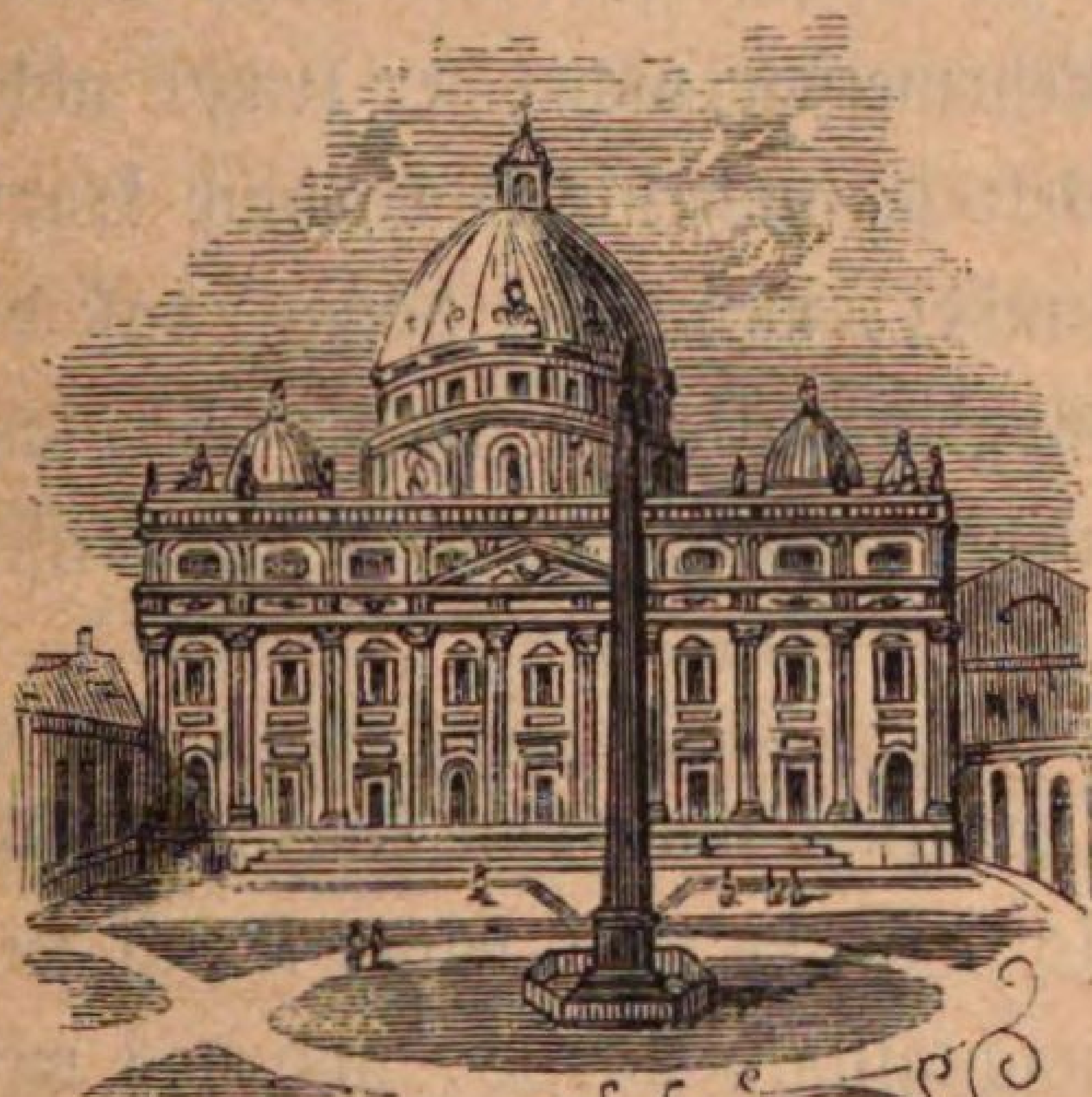
Aber Undank ist der Welt Lohn!

Vielleicht angeregt durch verschiedene Behauptungen Paul Syfert's, hatte Romano Micheli 1645 ein Werkchen herausgegeben, in welchem er eine ganz neue Compositionsgattung, nämlich mehrstimmige Canons über die Vocale mehrerer Worte, bekannt machte und den Musikern Italiens widmete. Kaum erhielt Marco Scacchi dieses Werk, als er auch sofort einen neuen Streit mit Micheli begann. Er schrieb 1647 eine große Dissertation gegen seinen Landsmann und

suchte darin zu beweisen, daß die angebliche neue Erfindung nur eine hochmüthige Einbildung von Micheli sei, es hätten dergleichen Canons schon seit langer Zeit existirt. Ein solcher directer Angriff, noch dazu von einem Manne, dem er erst so eben getreulich zur Seite gestanden, erweckte natürlich Micheli's gerechte Entrüstung, und er am allerwenigsten war der Mann, dazu stillzuschweigen. Seine Entgegnungsschrift führt den Titel: La potesta Pontificia diretta dalla Santissima Trinita. Diese Worte waren ganz zu zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechsstimmigen Canons verarbeitet, und den Schluß bildete eine sehr sinnreiche und den Gegner siegreich aus dem Felde schlagende Abhandlung gegen Scacchi. Die Zeitgenossen schlugen sich meist auf Micheli's Seite, sprachen aber nichtsdestoweniger auch dem Gegner in Hinsicht seiner musikalischen Begabung alles Lob.

Romano Micheli muß übrigens ein hohes Alter erreicht haben; denn 1625 wurde er Kapellmeister, und ein Manifest, das er an alle Tonsetzer Italiens erließ, ist von Rom aus dem Jahre 1684 datirt, gewiß ein Beweis von dem noch ungeschwächten Kampfesmuthe des alten Herrn.

5. Zwei weitere Glieder in der Kette.



Das war damals noch die Zeit, wo die Kunstjünger oft schon als junge Kinder von den Lehrern aufgenommen wurden, um für die Kunst erzogen zu werden. Das war auch die Zeit, wo die Kunst noch gelehrt wurde mehr um der Kunst als um des lieben Broterwerbs willen. Die alten römischen Lehrmeister haben manchen talentvollen Knaben von

den Eltern sich erbeten, um ihn jahrelang bei sich zu behalten und einen tüchtigen Musiker aus ihm zu machen. Ein solcher Knabe hatte natürlich sich immer nur mit seiner Kunst zu beschäftigen; um alles Andere kümmerte sich der Lehrmeister nicht, er fragte nichts darnach, weil die Welt ja auch nichts darnach fragte. Es ist daher kein Wunder, wenn wir hören, daß damals kaum in's Jünglingsalter getretene Menschen schon berühmte Tonsetzer, sattelfeste Contrapunktisten gewesen sind.

Heut zu Tage verlangt man von einem Musiker allerdings mehr, als daß er über seiner Kunst seine sonstige Bildung vernachlässigen dürfte, und das wird hoffentlich auch schwerlich Jemand beklagen.

Der Schüler wurde also damals im Hause und in der Familie des Meisters erzogen, und wenn er die Erwartungen nicht täuschte, wurde er bald auch ein integrirender Theil dieser Familie. Wir könnten z. B. eine ganze Reihe aufstellen, in welcher jedesmal ein hervorragender Schüler der Schwiegersohn seines Meisters, auch wohl sein Nachfolger im Amte geworden. So wurde Paolo Agostini der Schwiegersohn Bernardo Nanini's, jener wiederum wurde der Schwiegervater seines Schülers Francesco Foggia.

Dieser wurde geboren im Römischen, über das Wo? schweigt aber die Chronika. Er wurde noch als Kind ein Schüler von Antonio Cifra, Kapellmeister zu Loreto und zu St. Giovanni im Lateran. Lange kann aber Foggia nicht unter den Händen dieses ungemein fruchtbaren Componisten gewesen sein, denn wir finden ihn bald verzeichnet als Schüler von Bernardo Nanini. Hier nahm sich vorzüglich dessen Schwiegersohn Paolo Agostini des vielversprechenden Knaben an, und unter dessen Leitung bildete sich der junge Foggia frühzeitig zu einem bedeutenden Tonkünstler aus.

Noch recht jung verließ er Italien, um einem Rufe nach Deutschland zu folgen. Die vielen kleinen deutschen Höfe wetteiferten im siebzehnten Jahrhundert, Sänger und Kapellisten zum Theil mit bedeutenden Kosten aus Italien kommen zu lassen; selbst die in Italien ausgebildeten deutschen Musiker galten — natürlich! — doch nicht so viel, als geborene Italiener. Diese hatten förmlich ein Privilegium darauf, Musik zu machen, anderen Leuten traute man's nun einmal nicht so recht zu.

Foggia begab sich an den Hof des Kurfürsten Ferdinand Maximilian von Köln. Seine Stellung war aber hier nicht von langer Dauer; er siedelte

bald an den Hof des Herzogs von Baiern über. Schon mit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts sehen wir die baierischen Fürsten eine hervorragende Stellung unter den Beschützern der Kunst und Wissenschaft einnehmen, und bekanntlich haben sie ja bis auf den heutigen Tag sich rühmlichst darin hervorgethan. Mit dem Ausgange des sechszehnten Jahrhunderts finden wir Baiern sogar als den Mittelpunkt der Musik in Deutschland. Herzog Wilhelm V. hat sich unstreitg die größten Verdienste um das Musikwesen seiner Zeit erworben. Er schaffte mit bedeutenden Kosten alle musikalischen Werke herbei, deren man habhaft werden konnte, und unterhielt in München eine vortreffliche Kapelle. An deren Spitze stand der letzte und größte Niederländer, Orlando Lassus (Roland de Lattre).

Lassus, geboren 1520 zu Mons im Hennegau, ging natürlich gleichfalls nach Italien. Schon 1541 erhielt er die Kapellmeisterstelle im Lateran, verwaltete dieselbe jedoch nur sechs Monate, um dann zu seinen todtkranken Eltern zurück zu kehren. Von 1557 ab finden wir ihn in München, wo er 1562 erster Kapellmeister wurde. Auf seine Bedeutung als Tonsetzer und auf sein Ansehen als solcher werfen die Thatsachen das beste Licht, daß Kaiser Maximilian

ihm 1570 den Reichsadel ertheilte, Papst Gregor XIII. ihn 1574 zum Ritter des goldenen Sporns und König Karl IX. von Frankreich zum Maltheserritter erhob. Ihm, dem bedeutendsten aller niederländischen Meister, war das traurige Geschick aufgespart, alle Säulen, auf welche die Tonkunst seiner Landsleute aufgebaut war, zusammenbrechen zu sehen. Er sah noch die Herrlichkeit der Niederländer als Tonkünstler in Italien erbleichen vor der neu aufgehenden Sonne Palestrina, mußte es noch erleben, wie dieser den Thron seiner Landsleute stürzte und auf dessen Trümmern einen neuen Tempel der Kunst aufführte. Nach seinen Tode, welcher gleichzeitig mit dem des großen Musikreformators erfolgte, begegnen wir kaum noch einem Niederländer von untergeordneter Bedeutung, geschweige denn von Wichtigkeit.

Gewiß wußte der Herzog von Baiern einen solchen Kapellmeister zu schätzen, gewiß schlug er seine Verdienste nach ihrem vollen Werthe an. Nichtsdestoweniger war es derselbe Fürst, welcher durch hochherzig gespendete Gratificationen es auch dem großen Palestrina möglich machte, die nöthige Seelen- und Herzensruhe zu gewinnen, welche ihm zur Ausarbeitung seiner Hymnen damals gerade so nöthig war.

Ein Tonsetzer von Foggia's Bedeutung und Be-

gabung mußte an einem solchen Hofe hochwillkommen sein. Er blieb denn auch eine Reihe von Jahren daselbst, konnte auf die Länge die Sehnsucht nach seinem sonnigen Vaterlande aber nicht unterdrücken und kehrte, nachdem er noch kurze Zeit bei dem Erzherzoge Leopold von Oestreich gelebt hatte, nach Italien zurück, um es nicht wieder zu verlassen.

Hier standen einem so berühmten Manne natürlich die besten Stellen offen. Er wurde Maestro an den Kathedralkirchen von Narni und Monte Fiascone, zu Rom an St. Maria in Aguiro und St. Maria di Trastevere. Nach seiner Verheirathung mit der Tochter seines Meisters Agostini trat er nach und nach in dessen Stellen ein. 1636 wurde er als Maestro zu St. Giovanni im Lateran angestellt, ging von hier nach 25jähriger Thätigkeit an die Kirche St. Lorenzo in Damaso über und zuletzt zur Hauptkirche St. Maria Maggiore. Hier wirkte er noch etwa zehn Jahre, als er am 8. Januar 1688 in einem Alter von 83 Jahren starb.

Von seinen Werken ist im Druck wenig auf uns gekommen, wenn auch an Manuscripten in den römischen Archiven noch viel von ihm vorhanden sein soll. Sein Hauptverdienst aber besteht in seiner Lehrthätigkeit,

in der Heranbildung tüchtiger Musiker und Lehrer, deren Zahl sehr bedeutend gewesen ist.

Der vorzüglichste von allen war Giuseppe Ottavio Pitoni, in welchem Foggia den wohl bedeutendsten Lehrmeister Roms erzogen hat.

* * *

Ottavio Pitoni ist es, durch welchen die römische Schule unmittelbar mit der neapolitanischen zusammenhängt, da er Francesco Durante, Leonardo Leo und Francesco Feo ausgebildet hat, und diese drei großen Meister haben ja die von Alessandro Scarlatti begründete neapolitanische Musikschule nachmals auf eine so hohe Stufe der Berühmtheit erhoben, daß man ihre Wirksamkeit als den Grenzpunkt italienischer Tonkunst bezeichnen darf. Da die Kunst, namentlich die Musik, damals eine sehr bevorzugte Stellung einnahm, so war auch Pitoni Jedermann bekannt, und der kleine Herr mit den ehrwürdigen, freundlichen Zügen und den funkelnden Augen in dem schwarzumlockten Haupte war allenthalben hochgeschätzt und geliebt. Schüler strömten ihm von allen Seiten zu, und seine Thätigkeit bezeichnet ein neues Entwickelungsstadium der römischen Musikschule.

Ottavio Pitoni ist geboren 1657 zu Rieti.

Schon nach Ablauf seines ersten Lebensjahres aber finden wir ihn in Rom. Die früh sich zeigenden hervorstechenden Anlagen für Musik veranlaßten seine Eltern, ihm möglichst bald einen Lehrer zu geben, und so wurde das Kind von seinem fünften Jahre ab Musikschüler in der Anstalt eines gewissen Pompeo Natale. Hier studirte er, wie es damals gebräuchlich war, Gesang, daneben auch den Contrapunkt und machte in beiden so gewaltige Fortschritte, daß er schon mit seinem kaum vollendeten achten Lebensjahre als Sänger in den Chor der Kirche St. Giovanni de Fiorentini eintreten konnte. Einige Compositionen des Knaben, welche hier zur Aufführung gebracht wurden, erfreuten sich allgemeinen Beifalls, bekundeten jedenfalls sein außerordentlich hervorragendes Talent.

Die Aufmerksamkeit der Musikwelt Roms wurde bald genug auf dieses Phänomen gelenkt, und auf den damals berühmtesten Lehrer der Musik, eben Francesco Foggia, machten die gehörten Compositionen einen so günstigen Eindruck, daß er sich den Knaben zur ferneren Ausbildung von dessen Eltern ausbat. In bessere Hände hätte Pitoni nicht kommen können. Er studirte nun unter diesem berühmten Meister mit größtem Eifer und mit solchem Erfolge, daß Foggia ihn nach einigen Jahren schon konnte Antheil nehmen

lassen an seinen eigenen Arbeiten. Unter Anderem half er ihm z. B. das berühmte Ottavario für die Heiligsprechung des h. Cajetan ausarbeiten.

In einem Alter von sechszehn Jahren finden wir ihn als Maestro von Monta Rotondo angestellt; 1674 kam er in gleicher Eigenschaft nach Assisi, und vom Jahre 1677 ab wirkte er an den Kirchen Roms. Willig erkannten ihn die Musiker als den bedeutendsten ihrer Genossen an, und sowohl in Rom als auch auswärts wurden seine Entscheidungen wie unangreifbare Orakelsprüche aufgenommen. Bei allen Versammlungen und Angelegenheiten der Musiker stand er an der Spitze, Streitigkeiten in Betreff der erlaubten und der nicht erlaubten musikalischen Hülfsmittel wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt, und seinen Entscheidungen unterwarf man sich blindlings. Auch die Behörden zogen ihn heran; so war er z. B. bis an sein Lebensende einer der vier Examinatoren der Maestri.

Seine amtlichen Functionen waren ungeheuer ausgedehnt. Er hat an elf verschiedenen Kirchen als Maestro gewirkt, und nicht etwa nach einander, daß er eine Stelle nach der andern eingenommen hätte, sondern mehrentheils hatte er diese Stellen zu gleicher Zeit inne; es rechnete sich aber jede Kirche zur Ehre

an, ihn an der Spitze ihrer Kapelle zu wissen. Vom Jahre 1677 ab war er Maestro an der Kirche von St. Marco bis an seinen Tod — 1743 — also sechsundsechszig Jahre lang. Neben dieser übernahm der 1688 auch die Kapellmeisterstelle am Collegio Germanico-Ungarico in Apollinare, welcher er gleichfalls bis an seinen Tod vorstand. 1689 wurde er durch den Cardinal Pietro Ottoboni auch noch zum Maestro zu St. Lorenzo in Damaso gemacht, und neben diesen gleichzeitigen drei Aemtern vermochte er noch die Wahl zum Maestro an der Hauptkirche St. Giovanni im Lateran anzunehmen, welcher Stelle er vom Jahre 1708 ab vorstand. Im Jahre 1719 wurde er zum Kapellmeister an St. Peter im Vatican gewählt. Damit hatte er Palestrina's Posten erlangt, und die Stelle seines großen Musters und Vorbildes würdig auszufüllen, war das eifrigste Bestreben des schon bejahrten Mannes. Er legte daher, um seine noch übrigen Kräfte ganz auf diese Hauptstelle verwenden zu können, die Aemter am Lateran und zu St. Lorenzo, sowie an verschiedenen kleineren Kirchen nieder und behielt von allen Nebenämtern nur die ihm schon in seinen Jugendjahren verliehenen zu St. Marco und Apollinare bei.

Von seinem Fleiße und seiner ungeheuren Arbeits-

kraft kann man sich kaum eine Vorstellung machen. Die großen Sängerchöre der Hauptkirchen boten ihm Gelegenheit, Werke für mehrere Chöre zur Aufführung zu bringen. So zählt man vierchörige Messen und Psalmen einige zwanzig, dreichörige gegen vierzig, einfach vierstimmige Gesänge sind von ihm unendlich viele vorhanden. Das erklärt sich zum Theil dadurch, daß er für jede seiner Stellungen besondere Compositionen schrieb, nie in einer Kirche das aufführen ließ, was er schon für eine andere gesetzt hatte; außerdem pflegte er noch an jeder einzelnen zu den großen Festzeiten mit den Compositionen zu wechseln.

Diese enorme Fruchtbarkeit brachte ihn schließlich zu einer solchen Fertigkeit, daß er im Stande war, die Stimmen im strengsten Style einzeln nach einander zu schreiben, ohne sie vorher erst in Partitur gesetzt zu haben. So sind auch von der nachgelassenen zwölfchörigen Messe, vor deren Vollendung ihn der Tod ereilte, nur von dem Kyrie und Christe = eleison die sämmtlichen Stimmen vorhanden, von allen übrigen Nummern aber nur die zwölf Soprane und die Bässe, eine Ausarbeitung in Partitur existirt nicht, nicht einmal ein Entwurf. Daraus möchte hervorgehen, daß er bei seiner vollendeten technischen Meisterschaft selbst ein solches Riesenwerk in einzelnen Stim=

men nach einander niederzuschreiben vermochte. Wir wüßten einer solchen Technik kein zweites Beispiel an die Seite zu setzen.

Einen ferneren Beweis von seiner ungemeinen Fruchtbarkeit liefert die Thatsache, daß er für die Vaticanische Hauptkirche die ganze Officiatura der Messen und Vespern für alle Tage und Feste des Jahres setzte, so daß man im Stande war, jeden Tag eine andere Composition zu singen. Seine contrapunktischen Studien, welche er derselben Kirche zum Geschenk machte, umfassen nicht mehr als dreißig Foliobände. Unwillkürlich wird man dabei an den Fürsten der protestantischen Kirchenmusik, an Johann Sebastian Bach, erinnert.

Sehen wir hier aber ganz ab von Pitoni's Bedeutung als ausübender Künstler und Componist und fassen wir nur seine Wirksamkeit als Lehrer in's Auge, so begegnen wir einem gleichen Bienenfleiße, wie er der römischen Musikschule eigen gewesen ist. Auch Pitoni hat gleichsam die Talente von der Straße aufgelesen und ihnen seine Zeit in der uneigennützigsten Weise gewidmet, wie es ja auch seine Vorgänger gethan haben, wie es ihm als Knaben ja selbst ergangen war. Gerade durch die lange Kette von Schülern, welche sie

ausgebildet haben und die zum großen Theile heute noch als Sterne erster Größe am Musikhimmel glänzen, ist die große italienische Kunst Gemeingut der musikalischen Welt geworden.

Ueberall, wo eine neue Musikschule sich bildete, finden wir einen Römer als den Mittelpunkt, wenigstens als den Haupthebel zu ihrer Gründung und wesentlichen Förderung. Was verdankt die bolognesische Musikschule nicht dem Pater Martini? was die venetianische dem Benedetto Marcello? was die toskanische dem Antonio Brunelli? Sie alle waren Zöglinge der römischen Schule, großgesäugt mit der lauteren Milch des Palestrina-Styls. Vornehmlich aber ist es die von Alessandro Scarlatti gegründete neapolitanische Schule gewesen, die später alle genannten überstrahlte und den Ruhm der italienischen Musik über die Welt trug, besonders die italienische Oper zur fast unumschränkten Beherrscherin des gesammten Musikwesens machte. Die Haupthebel dieser Schule waren Durante, Leo und Feo, nicht Schüler des Scarlatti, wie an manchen Orten zu lesen, sondern Zöglinge Ottavio Pitoni's; und was Scarlatti selbst von seinen römischen Collegen hielt, erhellt daraus, daß er seinen eigenen Sohn Domenico nicht selbst ausbildete, sondern ihn nach Rom

schickte, wo der Geist des großen Palestrina in allen Descendenten noch den lebendigsten Einfluß übte.

So können wir mit Fug und Recht die römische Musikschule als die Stammmutter aller übrigen Musikschulen Italiens — älteren Datums — betrachten.

Ottavio Pitoni, einer ihrer größten Lehrmeister, starb am 1. Februar 1743 in dem hohen Alter von 85 Jahren.

Verschiedene Bahnen.

1. Mit hoher Diplomatie.

Der 10. October 1743 war für Berlin ein Tag großer Aufregung, auf den Straßen herrschte ein Leben, eine Bewegung, wie selten, und in den Häusern und Familien war's nicht minder lebendig. Was war denn so Großes geschehen? Hatte der junge König wieder einen Sieg erfochten oder war sonst ein weltberühmtes Ereigniß eingetreten? Nichts von alle dem. König *Friedrich*, den die Welt nachmals den Großen nannte, regierte zwar schon, aber seine Größe

lag noch im Schooße der Zukunft verborgen. Er hatte zwar damals schon in einem kurzen Feldzuge Schlesien erworben, für sich aber wenig persönlichen Ruhm dabei geerntet, und am 10. October 1743 lagerte über Berlin das Gefühl des tiefsten Friedens.

Nicht also, daß ein großer Sieg oder sonst ein welterschütterndes Ereigniß eingetreten gewesen wäre, ach nein! Vor mehr als hundert Jahren war aber schon eine unschuldigere Sache angethan, ganz Berlin in Aufregung zu versetzen, und am genannten Tage hatte die Zeitung verkündigt, daß im neuerbauten Opernhause nach Beendigung der Vorstellung von „Clemenza di Tito" die erste Redoute stattfinden würde. Der König hatte selbst befohlen, daß die Zuschauer schon zur Oper in Masken erscheinen und dann in dem großen Vordersaale und in den Gängen sich aufhalten sollten, bis das Podium des Parterre heraufgeschraubt wäre. Und das Hofmarschallamt hatte in seiner Bekanntmachung gesagt: „Die Logen sind so abgetheilt, daß die ersten für die Dames und Cavalliers, so bei Hofe erscheinen; die zweiten für den Adel, der daselbst keinen Zutritt hat, wie auch für andere in königl. Diensten stehende Personen; die dritte für Diejenigen, so bürgerlichen Standes sind, bestimmt bleiben. Bei den Bällen hat sich der Adel beiderlei Geschlechts in rosafarbenen

Dominos einzustellen, denen von bürgerlichem Stande steht es aber frei, sich nach Gutdünken, jedoch sauber, zu masquiren. Selbigen Tages werden auch im großen Saale 5 Tafel, jede von 30 Couverts, für den Adel servirt werden. Da übrigens auf J. K. Maj. Befehl zu denen Opern weder in Ansehung der Kleider, noch deren Decorations das Geringste hat dürfen gesparet werden, so kann man ohne Ruhmredigkeit versichern, daß nunmehro diese, wo nicht alle anderen, die man gegenwärtig in Europa findet, an Pracht und Kostbarkeit übertreffen, doch gewiß in keiner etwas nachgeben werden."

Wenn selbst ein hohes Hofmarschallamt die Pracht des zu erwartenden Schauspiels in solcher Weise hervorhob, da mußten ja wohl die guten Berliner in Aufregung gerathen. Und was sie fanden, das war denn auch über alle Beschreibung; selbst der König war ja im Domino, wenn auch ohne Maske, erschienen und hatte sogar an dem Tanze theilgenommen.

König Friedrich war bekanntlich in seiner Jugend nicht nur ein außerordentlicher Freund der Musik, sondern selbst ein tüchtiger Flötenbläser. Sein Hauptbestreben ging aber dahin, sich eine möglichst vortreffliche italienische Oper zu gründen, wie er sie in Dresden

kennen gelernt hatte; denn von deutscher Kunst oder gar deutscher Oper war damals noch nicht die Rede, auch die deutschen Componisten mußten in den Wegen der Welschen wandeln, wenn sie irgend etwas erreichen wollten.

Als nun dieser Carneval so über alle Erwartung gut ausfiel, nur dem Könige einige der Sänger nicht behagen wollten, erhielt der königl. Preuß. Minister-Resident in Venedig, Cataneo, den Befehl, für das Engagement tüchtiger Kräfte Sorge zu tragen. In unsern Tagen hat die hohe Diplomatie freilich mehr und Besseres zu thun, als sich um das Engagement von Sängern und Tänzern zu kümmern; selbst in der entferntesten Ecke der Erde, in China oder Cochin-china oder sonstwo, kann kein Conflict auftauchen, ohne daß gleich Alles die Ohren spitzt und eine weitaus-sehende „drohende" Frage entsteht. Damals aber kümmerte es Niemand, wenn hinten, fern in der Türkei, die Völker auf einander schlugen; die hohen Diplomaten hatten mit ihren eigenen Höfen genug zu thun, und eine gute italienische Oper war eine der vornehmsten Hauptsachen. Cataneo, der Minister-Resident in Venedig, gab sich daher, dem königl. Befehle zufolge, alle erdenkliche Mühe und konnte denn auch bald berichten, daß es ihm mit Hülfe des Meisters Porpora

gelungen sei, die gewünschten Sänger ersten Ranges für Berlin zu gewinnen.

Die alten Sänger, welche sich die Befriedigung des Königs nicht hatten erwerben können, erhielten sofort ihre Entlassung, aber — auf den strengen Befehl, Berlin nicht eher zu verlassen, als bis die neuen Italiener angekommen wären. Die Entschädigung für das Warten war eine äußerst karge und gab zu sehr heftigen Reclamationen, sogar in französischen Zeitungen, Veranlassung; aber Friedrich fragte nichts darnach, schon damals galt an seinem Hof nur sein Wille, und der trat in späteren Jahren natürlich noch weit mehr hervor. Wiederholt sprach er sich dahin aus, daß er mit den Details von der Oper nicht belästigt sein wolle, gleichwohl kümmerte er sich um die kleinsten Kleinigkeiten und behielt sich bei Allem und Jedem die Entschließung vor. Ja, er konnte einem seiner späteren Directeur des spectacles, der noch jung im Amte war und sich herausgenommen hatte, gegen eine solche Entschließung Vorstellungen zu machen, unter Anderem schreiben: „Ich muß Euch nun aber sagen, daß Ihr weit klüger handeln werdet, wenn Ihr dasjenige thut, was Ich Euch befehle, und Euch nicht angewöhnt zu raisonniren; denn das leide Ich durchaus nicht, und müsset Ihr Euch nicht in den Sinn kommen lassen.

Ihr müsset Euch nicht einbilden, daß Ihr Mein Geheimer Rath seyd, dazu habe Ich Euch nicht angenommen, sondern Ihr habt Euch besser zu befleißigen, Meinen Ordres Parition zu leisten, wenn Ihr wollet, daß Ich ferner sey Euer — gnädiger König."

Die neu engagirten Italiener trafen rechtzeitig in Berlin ein, drei Sänger und eine Primadonna, unter ihnen Felice Salimbeni, der „Unvergleichliche" wie ihn die Zeitgenossen nannten.

Unglaublich würden uns die Nachrichten von den Leistungen der italienischen Sänger aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erscheinen, wenn sie nicht durch viele Zeugnisse von sachverständigen und vorurtheilsfreien Männern beglaubigt wären. Freilich gehörten die meisten dieser Sänger jener seltsamen Klasse von Menschen an, die unser humanes Jahrhundert zur Unmöglichkeit gemacht hat; die Würde des Mannes hat über die Raffinirtheit des Sinnenkitzels den Sieg davongetragen, wenn das Ohr dabei auch an sinnlich reizvollem Genusse eingebüßt hat. Man muß diese Castratenstimmen gehört haben, wie sie gleich köstlichen Blumen sich über alle anderen erhoben, um zu begreifen, wie sogar die antiken Helden- und Heroengestalten, von diesen Karrikaturen des männlichen Geschlechts dargestellt, alle Welt zur Bewunderung hinreißen konnten.

Die unglaubliche Macht ihres Gesanges wirkte eben Wunder, und die Gier nach diesen schmelzenden Tönen, nach dieser eminenten Kunstfertigkeit war zu groß, um irgend welchen Abscheu gegen das Mittel zu ihrer Gewinnung aufkommen zu lassen. Von Baldassare Ferri wird erzählt, daß er zwei volle Octaven habe mit einer Trillerkette chromatisch in einem Athem auf- und ablaufen können, unter absoluter Reinheit des Tones. Carlo Broschi, genannt Farinelli, aber war es, der in seinem siebzehnten Jahre schon in Rom jenen bekannten kleinen Wettstreit mit einem Trompeter hatte, den er, nachdem beide im Aushalten von Tönen und endlosen Trillern die Kraft ihrer Lungen genugsam erprobt, schließlich doch in Grund und Boden sang.

Auch Felice Salimbeni war Castrat und einer der größten Sopranisten seiner Zeit. Geboren 1712 zu Mailand, zeichnete schon den Knaben eine herrliche Stimme aus, und da dies Geschenk der Vorsehung als eine Quelle des Erwerbes und künftigen Reichthums allen anderen vorzuziehen war, so wurde auch dem jungen Felice seine herrliche Sopranstimme erhalten, „ad honorem dei“, wie ein päpstliches Breve diese Verstümmelung ausdrücklich sanctionirt haben soll. Salimbeni wurde ein Zögling der neapolitanischen

Tonschule, speciell ein Schüler des Meisters Porpora, auf den auch König Friedrich große Stücke hielt, so daß er bei seinen italienischen Engagements dieses Meisters Rathe und Empfehlungen meist unbedingt folgte. Außerdem aber hatte der Sänger seit 1731 in Italien Alles enthusiasmirt und auch 1733 in Wien das größte Aufsehen erregt. Metastasio, der die damalige Opernbühne als unfehlbarer Dichterpapst vollständig beherrschte, interessirte sich sogar so sehr für ihn, daß er mehrere Rollen ausdrücklich für ihn schrieb, das heißt, dieselben so einrichtete, daß sie wenig Spiel erforderten. Denn als Darsteller war Salimbeni steif und hölzern im höchsten Grade, aber über seinem wundervollen Gesange vergaß man Alles.

Im Januar 1744 erschien Salimbeni zum ersten Male in Berlin als Cäsar in der Oper „Cato in Utica", und eroberte sich im Sturme die Gunst nicht nur des Königs, sondern auch des Publikums, und blieb auch die ganzen sieben Jahre seines berliner Aufenthaltes hindurch des letzeren erklärter Liebling.

Auch bei Friedrich stand er in hohem Ansehen. Der beste Beweis dafür ist, daß ihn der König sogar mit in die Bäder von Pyrmont nahm, wohin ihn sonst nur Quantz, sein alter Lehrer auf der Flöte, zu begleiten pflegte. Selbstverständlich hatte Salimbeni

in den Hasse'schen und namentlich Graun'schen Opern die Hauptpartien zu singen, denn andere Musik existirte ja bekanntlich für Friedrich den Großen so gut wie nicht. In vierzehn verschiedenen Graun'schen Opern ist er während dieser Zeit aufgetreten, und der Erfolg würde eine stetig wachsender gewesen sein, wenn dies noch im Bereiche der Möglichkeit gelegen hätte.

Den Höhepunkt seiner Wirksamkeit aber erreichte er erst, als einige Jahre später Giovanna Astrua als Primadonna nach Berlin kam. Alle seine Collegen hatten sich mit ihm nicht messen können, er überragte sie alle, und es war selten, daß einmal einer oder der andere von ihnen sich neben ihm ein Bravo des Königs verdiente. Die Astrua aber war ihm in jeder Beziehung ebenbürtig, und es begann nun ein Wetteifer zwischen diesen beiden außerordentlichen Bühnenerscheinungen, der den König und das Publikum nicht nur lebhaft interessirte, sondern auch einen tiefen Eindruck machte. Nun erst schien die Bedeutung und Herrschaft der italienischen Oper für Berlin entschieden, und es war in der That so.

Alles aber hat seine Zeit, und die Gunst hoher Herren ist ein gar gebrechlich Ding.

Anfangs September 1749 erhielt Graf Algarotti, Friedrich's Freund, einen Entwurf zu einer Oper

„Coriolan" zugesendet mit dem Auftrage, denselben im Vereine mit dem Operndichter Villati in Versen auszuführen und den Text demnächst an Graun zur Composition zu überweisen. Das Alles solle rasch und schnell ausgeführt werden, und man kann sich denken, daß sich alle drei beeilten, dem königlichen Entwurfe sowohl wie den königlichen Wünschen gerecht zu werden. Schon am 3. December konnte die Aufführnng vor sich gehen. Dem Könige lag die Inscenirung seines Entwurfes so am Herzen, daß er vor Ungeduld sogar bei der Composition thätig mit eingriff. Man sagt sogar, daß gerade eine von ihm selbst componirte Arie derartig gefallen habe, daß sie bald von den Jungen auf der Straße gepfiffen worden sei. Trotzdem aber trug die Oper im Großen und Ganzen einen Mißerfolg davon. Das hatte der König nun jedenfalls nicht erwartet; anstatt aber den Grund einzig und allein in der übermäßigen Hast zu suchen, mit welcher Dichtung und Composition hatten hergestellt werden müssen, schob er die Schuld auf die Darstellung, und der arme Salimbeni war der Sündenbock, auf dessen Schultern die ganze königliche Verstimmung fiel.

Die Castraten, verwöhnt durch Glück und Gunst der Fürsten, waren schon seit Jahrzehnten so von ihrer Unentbehrlichkeit überzeugt, daß ihr Stolz und ihr

Uebermuth oft genug alle Grenzen überschritten. Wenn nun Felice Salimbeni auch in dieser Beziehung eine Ausnahme machte, im Gegentheil seine Sanftmuth und Bescheidenheit gerühmt werden, so erwachte hier in diesem Falle doch sein Künstlerstolz, und — er forderte seinen Abschied. Damit kam er aber bei Friedrich schlecht an, in den ungnädigsten Ausdrücken wurde ihm der Abschied nicht bewilligt. Es blieb denn auch für die Folge ein gespanntes Verhältniß zwischen beiden, und als der König sich vergewissert hatte, Salimbeni's Rollen durch einen andern Sänger, der an der Dresdener Bühne thätig war, und auch eines bedeutenden Rufes sich erfreute, besetzen zu können, da ertheilte er seinerseits dem Sänger den Abschied.

Das geschah zu Anfange des Jahres 1750 und am 29. März trat Salimbeni in der neuen Oper „Fetonte" von Graun zum letzten Male auf. Noch einmal raffte er seine Kraft zusammen, entfaltete seine ganze Kunstfertigkeit, den ganzen Schmelz seiner prachtvollen Stimme, so daß selbst die Astrua Mühe hatte, ihm ebenbürtig nachzueifern, und das Publikum außer sich war vor Bewunderung und Freude. Hatte der Sänger aber geglaubt, damit den König empfinden zu lassen, was Berlin an ihm verlor und dadurch vielleicht die Zurücknahme des Entlassungsdekrets zu erwirken,

so hatte er sich sehr geirrt. Friedrich war nicht der Mann, einen einmal gefaßten Entschluß wieder aufzugeben, und der Jubel des Publikums erhöhte eher seinen Unmuth, als daß er ihn hätte schwinden machen.

So schied denn Felice Salimbeni anfangs April von Berlin und wandte sich zunächst nach Dresden, nicht um hier irgendwie in eine neue Stellung zu treten, sondern um seinen berühmten Landsmann, den königl. Leibmedikus am sächsischen Hofe, Hofrath Phillipo de Violante, zu consultiren. Schon seit längerer Zeit fühlte er sich leidend, wurde ab und zu von unerträglichen Schmerzen in der Brust gepeinigt, und wenn auch seine Stimme darunter noch nicht im Geringsten gelitten hatte, so waren ihm diese Symptome immerhin sehr bedenklich. Phillipo de Violante constatirte eine effective Brustkrankheit, und Salimbeni entschloß sich daher, der Bühne zu entsagen und in seinem Vaterlande die materiellen Früchte seiner Kunst in Frieden zu genießen. Und diese Früchte waren nicht unbedeutend, wie ja fast alle diese berühmten Castraten im wahren Sinne des Wortes mit Gold beladen in ihre Heimath zurückkehrten. So lebte Farinelli in Bologna in Pracht und Luxus, ja Caffarelli kaufte sogar das kleine Herzogthum Santo Dorato und konnte den Titel Duca mit zwölftausend Ducaten jährlicher

Einkünfte auf seinen Neffen übergehen lassen. Auch Salimbeni hatte genug erübrigt, um in Ruhe und Behäbigkeit seine Tage beschließen zu können.

Die hohe Diplomatie machte aber einen Strich durch die Rechnung. Einen Sänger von solcher Bedeutung durfte man sich in Dresden unmöglich entgehen lassen. Es wurde heimlich alles in Bewegung gesetzt, was an diplomatischen Kunstgriffen anzuwenden war, und in den Verhandlungen traten sogar der Chevalier de Saxe, Brühl, Dieskau, Favier u. A. als betheiligte Personen auf. Salimbeni wurde wirklich für Dresden eingefangen, erhielt — 4000 Thaler Gehalt, wurde vom Kirchendienste befreit und hatte nur bei besonderen Gelegenheiten in Hofconcerten zu singen. Außerdem wurde ihm vor seinem definitiven Antritt seiner Stellung eine größere Reise nach Italien und England zugestanden.

Mit ungeheurem Erfolge trat er nun zunächst in Hasse's Oper „Soliman" auf. Sei es nun, daß er sich in dieser Oper über die Gebühr anstrengte und singen wollte, wie er gesagt haben soll, daß man es bis nach Berlin hören könnte, oder sei es, daß die schleichende Krankheit jetzt gerade zum vollen Ausbruch kam, genug, der Arzt bestand darauf, daß er möglichst bald seine Reise nach Italien antreten solle. Dennoch

fesselte das interessante Leben in Dresden den an Wohlleben und Luxus gewöhnten Sänger derart, daß er sich nicht davon trennen konnte, bis sich denn zu Anfange des Jahres 1751 die Abnahme der Kräfte und die Zunahme der Krankheit mit Riesenschritten bemerklich machte. Felice erhielt seine Entlassung mit Belassung seines ganzen Gehaltes als Pension auf Lebenszeit, ohne Berücksichtigung des Aufenthaltes. Wahrscheinlich hoffte man auf seine endliche Wiederherstellung und Rückkehr nach Dresden.

In dieser Hoffnung aber hatte man sich betrogen. Salimbeni erreichte nicht einmal mehr sein Vaterland; bald noch Ostern verließ er Dresden, blieb aber schon zu Laibach in Krain liegen und starb daselbst in den letzten Tagen des Monats August 1751. Dichter und Maler beeiferten sich, ihn durch Wort und Pinsel zu verewigen, selbst Frauen betheiligten sich an diesem Wetteifer, und damit ist gewiß gesagt, in wie hohem Ansehen der Künstler bei seinen Zeitgenossen gestanden. Das beste Portrait ließ Allgarotti vom preußischen Hofkupferstecher Schmidt anfertigen, und hinter Allgarotti stand wohl der große König selbst, der so lange ein Freund und Gönner des großen Sängers gewesen war. Aber der Großen Gunst hängt an einem Seidenfaden, das hat auch Salimbeni erfahren müssen.



2. Ein Abenteurer.

Es hat zu allen Zeiten Menschen gegeben, welche es verstanden haben, der Welt Sand in die Augen zu streuen, und es fehlt auch in der heutigen Zeit nicht an solchen. Ueberall ist diese Menschenklasse vertreten, in allen Ständen, allen Berufszweigen, in Handwerk, Handel und Wandel so gut wie

in Wissenschaft und Kunst. Sie verstehen es, einen Nimbus um sich zu verbreiten, der Respect einflößt, hinter dem man wer weiß was verborgen glauben muß. Könnte man die Schale solcher Nuß durchdringen, so würde man sich allerdings überzeugen, daß der Kern faul, die Nuß vielleicht gar taub ist, und zum Glück ist es auch wirklich höchst selten, daß ein solcher Mensch seine Rolle vollkommen zu Ende führen kann. Das Glück, das sich an seine Fersen geheftet und das dem Kühnen bekanntlich hold ist, macht ihn übermüthig, und meist verläßt ihn doch einmal seine Schlauheit und Vorsicht, auf denen ja sein ganzes Truggebäude aufgebaut ist; er gibt sich bei irgend einer Gelegenheit eine Blöße, und man sieht plötzlich hinter der angestaunten Maske eines großen Mannes den — Abenteurer, den Charlatan, der sogar den Größen zweiten und dritten Ranges noch lange nicht das Wasser reicht.

Auch die musikalische Welt hat derartige Erscheinungen aufzuweisen, und man möchte fast sagen, sie, wie die Künstlerwelt überhaupt, erst recht.

Eine der interessantesten dieser Erscheinungen ist Jean Louis Marchand, ein Abenteurer vom reinsten Wasser, derselbe Marchand, welcher durch sein Rencontre mit unserm großen Sebastian Bach in Dresden auch in Deutschland bekannt geworden ist.

Wie war der französische Charlatan nach Deutschland gekommen?

Jean Louis Marchand, Ritter vom St. Michaelsorden, Organist an der Hofkirche zu Versailles und an noch mehreren anderen Kirchen zu Paris, war geboren 1668 zu Lyon. Er war unstreitig ein nicht unbedeutendes Talent, selbst Bach gesteht ihm „den Ruhm einer schönen und sehr netten Ausführung" zu. Das war aber auch das Ganze, denn in allem Uebrigen scheint er ein oberflächlicher Musiker und Componist, unbedeutend und geschmacklos, gewesen zu sein, der es aber prächtig verstanden hat, sich in die Gunst der Großen zu setzen, diese Gunst tüchtig auszubeuten und darauf fußend seinen sonstigen Leidenschaften zu tollen Launen die Zügel schießen zu lassen.

Noch sehr jung, war er ohne Geld und ohne alle Empfehlungen nach Paris gekommen. Eines Tages führte ihn der Zufall in die Jesuitenkirche, gerade als man den Organisten erwartete. Er bat, daß man ihn einstweilen das Spiel möchte anfangen lassen, da er mit einem solchen Instrumente recht gut umzugehen verstünde. Er wurde zur Orgel geführt, und das Spiel des jungen Menschen entzückte die frommen Patres derart, daß sie den gänzlich Mittellosen sofort in ihr Collegium aufnahmen und ihm alle Mittel zu sei-

nem Unterhalte und seiner ferneren Ausbildung gewährten. Er widmete sich nun ganz der Musik, namentlich dem Orgelspiele, und in kurzer Zeit schwang er sich von Stufe zu Stufe, bis zum Hoforganisten des Königs von Frankreich, auf. Als solcher erwarb er sich die Gunst seines Herrn in hohem Grade und durfte sich ihm gegenüber sogar manche Freiheiten herausnehmen.

Niemand aber wandelt ungestraft unter Palmen, und mit großen Herren ist im Allgemeinen schlecht Kirschen essen. Das sollte auch Marchand erfahren. Schwärmerei für schöne Frauen gehörte zu seinen Hauptpassionen, und er vernachlässigte darüber seine eigene Frau derart, daß er sich schließlich gar nicht mehr um sie bekümmerte; das arme Weib mochte sehen, wie es fertig wurde. Das vermerkte aber der König sehr übel, und er decretirte, dem Herrn Hoforganisten nur die Hälfte seines Gehaltes, die andere Hälfte aber der Frau auszuzahlen. Auf die bisherige außerordentliche Gunst seines Monarchen rechnend, ersann Marchand nun einen Streich, der aber leider das entgegengesetzte Resultat herbeiführte, als welches er beabsichtigt hatte. Es existirte am Hofe zu Versailles nämlich seit 1678 die merkwürdige Einrichtung, daß das Amt des Hoforganisten an vier Künstler vergeben war und zwar so, daß jeder von ihnen ein Vierteljahr hindurch den

Dienst zu versehen hatte. Es war ihnen nebenbei ausdrücklich erlaubt, die andern drei Vierteljahre einen beliebigen andern Organistenposten zu bekleiden und so viel Stunden zu geben, als sie wollten. Jedenfalls ein bequemer und auch wohl einträglicher Dienst. Als nun Marchand's Vierteljahr herankam, nahm er sich die Freiheit, gleich bei dem ersten Gottesdienste die Messe nur zur Hälfte zu spielen, beim „Qui tollis" aufzustehen und seiner Wege zu gehen. Darüber zur Verantwortung gezogen, gab er die lakonische Antwort: Bezieht meine Frau die Hälfte meines Gehaltes, kann sie auch die Hälfte der Messe spielen. Das war nun aber doch mehr, als ein sonst gnädiger König zu ertragen vermochte, und — Herrn Marchand ging der Befehl zu, auf unbestimmte Zeit gefälligst über die französische Grenze zu reisen und sein Glück bei einem andern Herrn zu versuchen.

Auf dieser Extratour fand der bewegliche, galante Franzose überall günstige Aufnahme, machte sich aber durch sein hochmüthiges Wesen in den Musikerkreisen gleichfalls überall verhaßt. So kam er im Jahre 1717 auch nach Dresden, und wie er es verstand, sich bald häuslich niederzulassen und alle Welt für sich zu gewinnen, geht daraus hervor, daß er für sein Spielen bei Hofe zwei Medaillen im Werthe von 100 Dukaten

erhielt und ihm „königliche Dienste mit einer starken Besoldung“ angeboten wurden. Das war den Musikern denn doch zu stark und es mußte Alles daran gesetzt werden, ihn unmöglich zu machen. Da ihm in keiner andern Weise beizukommen war, als daß seine Charlatanerie in der Kunst blosgelegt wurde, so ward eben jener Wettkampf mit Sebastian Bach in Scene gesetzt, vor welchem Monsieur Marchand aber das Hasenpanier ergriff, indem er Dresden bei Nacht und Nebel mit Extrapost verließ.

Dieses Rencontre mit dem größten deutschen Orgelspieler ist ziemlich bekannt geworden durch Brachvogel's Roman „Friedemann Bach“. Wer das Factum aber frei von allen romantischen Zuthaten kennen lernen will, der muß es freilich nicht in diesem Roman nachlesen, sondern auf eine der Quellen zurückgehen, und da diese meistens in Bibliotheken vergraben zu sein pflegen, so lassen wir eine derselben hier selber sprechen. F. W. Marpurg, der berühmte Musikschriftsteller des vorigen Jahrhunderts in Berlin, erzählt in seinen Legenden einiger Musikheiligen:

„Marchand kam während seiner Verbannung aus Frankreich, im Jahre 1717 nach Dresden, ließ sich vor dem Könige von Pohlen mit besonderm Beyfall hören, und war so glücklich, daß ihm ein königlicher

Dienst von etlichen tausend Thalern angeboten ward. Bey der Capelle dieses Prinzen befand sich damals ein französischer Concertmeister, Nahmens Volumier, der entweder über das seinem Landsmann bevorstehende Glück scheel zu sehen anfieng, oder von ihm zufälligerweise indisponirt worden war. Selbiger stellte den Kammermusikern vor, wie Marchand allen deutschen Clavieristen Hohn spräche, und hielte mit ihnen Rath, wie man den Stolz dieses Goliath wenigstens etwas demüthigen könnte, wenn es nicht möglich wäre, ihn vom Hofe wegzubringen. Auf die Versicherung, daß der Kammer- nnd Hoforganist in Weymar Sebastian Bach ein Mann wäre, der es alle Tage mit dem französischen Hoforganisten aufnehmen könnte, wenn er ihn nicht überträfe, schrieb Volumier sofort nach Weymar, und ladete den Herrn Bach ein, ohne Verzug nach Dresden zu kommen, und mit dem berühmten Herrn Marchand eine Lanze zu brechen. Bach kam, und wurde mit Genehmigung des Königs, ohne daß es Marchand wußte, in dem nächsten Concert bey Hofe als Zuhörer zugelassen. Als sich Marchand in selbigem unter andern mit einem vielfach veränderten französischen Liedchen hören lassen, und sowohl wegen der in den Veränderungen angebrachten Künste als wegen seiner netten und feurigen Ausführung sehr ap-

plaudirt worden war, so wurde der neben ihm stehende Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Er genügte der Aufforderung, präludirte kurz, doch mit Meistergriffen, und ehe man es sich versah, so wiederhohlte er das von Marchand gespielte Liedchen, und veränderte es, mit neuer Kunst, auf eine noch nicht gehörte Art ein Dutzend mal. Marchand, der bisher allen Organisten Trotz geboten hatte, mußte ohne Zweifel die Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten erkennen. Denn da Bach sich die Freyheit nahm, ihn zu einem freundschaftlichen Wettstreit auf der Orgel einzuladen, und ihm zu dem Ende ein auf ein Blättchen Papier mit einem Bleystift entworfenes Thema, zur Ausarbeitung aus dem Stegreif, präsentirte und sich dagegen eins von ihm ausbat, so erschien der Herr Marchand so wenig auf dem erwählten Kampfplatz, daß er vielmehr für dienlich erachtet hatte, sich mit Extrapost von Dresden zu entfernen. — Auf diese Art ist mir diese Anekdote, die man verschiedentlich erzälet, von dem Herrn Sebastian Bach selber erzälet worden. Uebrigens ließ derselbe der Geschicklichkeit des französischen Virtuosen alle mögliche Gerechtigkeit widerfahren, und bedauerte, daß er ihn nicht auf der Orgel gehöret hatte."

So erzählt Marpurg in dem erwähnten, 1786

„bey Peter Hammern in Cölln am Rhein“ erschienenen Buche, und wenn auch noch andere Relationen von diesem sonderbaren Wettstreite vorhanden sind, so liegt kein Grund vor, an dieser Lesart zu zweifeln; will sie doch Marpurg aus Sebastian Bach's eigenem Munde so vernommen haben.

Genug, Marchand sah sich aus dem Sattel gehoben und verschwand aus Dresden. Die Verkehrswege in der civilisirten Welt waren damals noch sehr primitiver Natur; Eisenbahnen gab's nicht, Telegraphen auch nicht, und so kam es, daß man über Dresdens Mauern hinaus von dieser spaßhaften Affaire nichts wußte, am allerwenigsten aber gar etwas davon in Paris verlautbart werden konnte, daß Herr Marchand vor dem größten deutschen Musiker seiner — und wohl aller — Zeit schmählichst die Flucht ergriffen. Bei seiner endlichen Rückkehr nach der Heimath fand er daher den Boden für sich geebnet, wie nur je.

Der Großprior von Frankreich, Chevalier d'Orleans, bot ihm Wohnung, Kost, Kutsche und Pferde und obenein noch ein ansehnliches Gehalt, nur um sich bisweilen von ihm etwas vorspielen lassen zu können. Die höchsten Herrschaften drängten sich förmlich darnach, ihn in ihre Zirkel zu ziehen, und mußten es sich gefallen lassen, von ihm mit der größten Rücksichtslosigkeit be=

handelt zu werden. Den Chevalier d'Orleans verließ er schon nach wenigen Wochen, weil er ja wohl einmal keine Lust zum Spielen haben könnte, wenn sein hoher Herr es verlange; die Mitternachtsmesse zu Weihnachten spielte er nicht, gerade weil sehr vornehme Leute zahlreich nach der Kirche der Franziskaner geströmt waren, um ihn zu hören; in den feinsten Zirkeln die Bitte, etwas zu spielen, abzuschlagen, machte ihm das größte Vergnügen. Kurz, er war in Mode und konnte sich Dinge herausnehmen, die kein Anderer hätte wagen dürfen. Hätte er es verstanden, diese Gunst des Glücks zu seinem wirklichen Besten zu benutzen, so hätte er leicht ein vermögender Mann werden und seine Tage in ruhigem Alter behaglich genießen können. Sein Leichtsinn aber ließ ihn in den brillanten Einnahmen nur ein Mittel erblicken, seine Launen zu befriedigen; die Worte: Zukunft — Alter — existirten für ihn nicht. Es war Modesache geworden, bei Herrn Marchand Stunde zu nehmen, und er war in Wahrheit nicht im Stande, allen Ansprüchen zu genügen, obgleich er den Preis bis zu einem Louisd'or (= 24 Livres) für die Stunde hinaufschraubte. Dieser Preis schreckte Niemand ab, Jeder wollte von ihm unterrichtet sein, und wenn es auch nur für wenige Monate oder noch kürzere Zeit sein konnte. Man erzählt sich, daß er

zwanzig verschiedene Absteigequartiere gleichzeitig gemiethet habe, um in jedem Stadtviertel von Paris eine Wohnung zu haben, in welcher er dem Andrang der Schüler des Viertels genügen konnte. Und das klingt für einen Marchand durchaus nicht unwahrscheinlich.

Daß er seine Schüler für ihr schweres Geld aber auf's Gröblichste vernachlässigte, kann man sich denken. Es konnte daher eine Reaction gegen eine solche Modethorheit nicht ausbleiben; es kamen denn doch ab und zu Leute vor, die sich von einem Modegecken nicht gerade Alles bieten lassen mochten. Man begann mit der Zeit auch einzusehen, daß ein Unterrichten in dieser Weise trotz aller Berühmtheit doch kaum irgend welches erhebliche Resultat erzielen konnte, und Marchand's Stern begann zu erbleichen. Nun schenkte man neben ihm auch anderen Lehrern, welche die Stunde zum Preise von drei Livres ertheilten, einige Aufmerksamkeit, und man überzeugte sich gar bald, daß deren Schüler denen des berühmten Marchand durchaus nichts nachgaben, im Gegentheil manchen derselben durchaus übertrafen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß, wenn ein Rad erst einmal bergab im Rollen, kein Halten mehr möglich ist. So auch bei Marchand. Zunehmendes Alter

und in Folge seines allzu flotten Lebens auch rasch zunehmende Gebrechlichkeit waren nicht geeignet, den mit Riesenschritten hereinbrechenden Verfall aufzuhalten, und er starb im Jahre 1737, verlassen von seinen Schülern und Freunden, vergessen von der Welt, die ihn auf Händen getragen, in größter Dürftigkeit.



3. Goldene Mittelstrasse.

Diamantengleich blitzt das Lichtgewimmel der Sterne auf die Erde nieder. Einzelne Lichter erster Größe bieten zwar dem suchenden Auge gleichsam Stützpunkte, aber dennoch verleihen erst alle diese Milliarden funkelnder Körper in ihrer Gesammtheit dem Firmamente sein geheimnißvolles Leben. Ebenso gruppirt sich die Kunstgeschichte wohl um die Sterne erster Größe in der Künstlerwelt; aber es

gehören eben viele kleinere und kleine Geister dazu, um dem Bilde Leben zu geben, auf die grandiosen Conturen die nöthigen Lichter und Farben zu setzen. Es sind nicht die Palestrina, Bach, Händel, die Haydn, Mozart, Beethoven allein, welche die Kunstgeschichte gemacht haben, sondern es gehören dazu auch alle die kleinen Männer der Vor-, Zwischen- und Nacharbeit, die Leute, welche als fleißige Kärrner gearbeitet haben, wo jene Könige bauten.

Ein solcher Mann war auch der biedere Jean Baptist Volumier, den wir in der Geschichte des abenteuernden Louis Marchand kennen lernten; jener Königlich Polnische und Kurfürstlich Sächsische Concertmeister Volumier, welcher den Meister Sebastian Bach aus Weimar herbeirief, um den gefährlichen französischen Abenteurer aus dem Felde zu schlagen. Volumier gehörte nicht zu den Männern, die als Abgott des Publikums mit Gold und Ehren überschüttet wurden, um derenwillen sich sogar die hohe Diplomatie in Bewegung setzte. Er gehörte auch nicht zu denen, die es verstehen, den Leuten Sand in die Augen zu streuen und der Leichtgläubigkeit das Geld aus der Tasche zu locken, so lange es eben gehen will. Er war vielmehr ein Repräsentant jener biederen Philister, die sich immer auf ebenem Boden, auf der gol-

denen Mittelstraße halten, die ein Aemtchen, das seinen Mann mit Ehren durch die Welt bringt, als das höchste Ziel ihres Ehrgeizes betrachten. Aber wenn er auch nicht nach hohen Dingen trachtete und demgemäß auch keine hervorragend wichtige Stellung erreichte, so muß er doch als eines der nothwendigen Zwischenglieder in der Entwickelungsgeschichte der Dresdener Musikzustände betrachtet werden.

Ueber die Herkunft Volumier's ist man nicht recht einig; die Einen lassen ihn aus Belgien stammen, die Anderen weisen ihm Spanien als Vaterland zu und lassen ihn in Frankreich erzogen worden sein. Sein französischer Name will nichts besagen, und die Ersteren können sehr wohl Recht haben, wenn sie behaupten, daß er eigentlich Woulmyer geheißen habe. Französirung der Namen war ja damals nichts Seltenes; bilden sich doch heutigen Tages noch Künstler und solche, die es werden wollen, ein, daß sie bessere Geschäfte machen, wenn sie ihre Namen in's Französische oder Italienische übersetzen resp. umformen. Eben so kann es nicht mit Beweisen belegt werden, daß Volumier schon unter der Regierung des großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm nach Berlin gekommen sei. Das aber steht actenmäßig fest, daß er seit dem 22. Nov. 1692, also vier Jahre nach dem Tode jenes großen

Fürsten, Mitglied der Kurfürstlichen Kapelle in Berlin gewesen ist. Die tüchtigen Musiker waren dazumal noch eine Seltenheit; Volumier's Tüchtigkeit, die er später in Dresden dokumentirte, scheint aber auch in Berlin bald genug anerkannt worden zu sein, denn er erhielt den Titel maître de concert de la musique und wurde im Jahre 1705 auch Director und Informator in den Tanz-Exercitiis bei der Königlichen Fürst- und Ritterakademie.

Als sich im Jahre 1706 der Kronprinz Friedrich Wilhelm — als König nachmals Friedrich Wilhelm I. — mit der Prinzessin Sophie Dorothea von Braunschweig vermählte, erhielt Volumier den Auftrag, eine Oper zu componiren. Volumier war nun allerdings ein braver Geiger, und die Composition der Oper: „Der Sieg der Schönheit über die Helden" mag ein Ding gewesen sein, das ihm viel Kopfzerbrechens gemacht hat. Majestät aber hatte befohlen, und so mußte die Sache in's Werk gesetzt werden. Da halfen denn der erst in demselben Jahre nach Berlin berufene Gottfried Finger, Pfalzbairischer Kapellmeister, und der Kammermusiker Reinhard Stricker aus der Verlegenheit und legten brav mit Hand an, so daß Volumier mit einigen Arien, den Entr'actes

und Tänzen davonkam. Im December 1706 ging dann die Oper glücklich von Stapel.

Vom Jahre 1709 ab finden wir Volumier in Dresden.

Die Vereinigung der polnischen Königskrone mit dem Kurhute Sachsens kostete Geld, viel Geld, und was der Luxus nicht verschlang, das fraß der nordische Krieg, in welchen Sachsen seit neun Jahren verwickelt war, so daß es zu Zeiten am Gelde, diesem nothwendigsten unter allen menschlichen Uebeln, recht sehr gemangelt zu haben scheint. Moritz Fürstenau hat in seiner Geschichte der Musik und des Theaters zu Dresden alle diese Verhältnisse bis auf die Silbergroschen genau aus den Archiven und Acten klar gelegt, so daß wir an seiner Hand einen ganz vortrefflichen Einblick thun können.

Erst 1697 hatte man wegen des Religionswechsels König Friedrich August's I., der der polnischen Krone zu Liebe hatte zum Katholicismus übertreten müssen, Ordnung auch in die Musikverhältnisse gebracht. Mußte ja doch nun von jetzt ab eine protestantische und eine katholische Kapelle vertreten sein. Es wurde namentlich die „Kammermusik“ auf einen guten Fuß gestellt, denn sie war speciell die Königlich polnische Kapelle. Auch eine eigene französische Schauspielergesellschaft

mußte sein, und der zum Engagement geeigneter Mitglieder nach Frankreich entsendete Angelo Constantini (der Mezetin) kehrte gerade beim Beginne des Krieges mit den Geworbenen aus Frankreich zurück. Das war nun freilich sehr zur unrechten Zeit; zur allerunrechtesten Zeit aber stellte sich auch noch heraus, daß Constantini dabei seinen Herrn um die Kleinigkeit von circa 25,000 Livres übervortheilt hatte. Das war wahrlich Grund genug, daß er auf den Königsstein wandern mußte; es bedurfte dazu kaum noch jener mysteriösen Geschichten, die von ihm erzählt werden, nach welchen er dem starken August bei einer Liebesaffaire soll in's Gehege gekommen sein.

Schauspieler und Operisten, in Summa 32 Personen, mußten aber schon 1705 wieder entlassen werden, denn die Kassen waren leer und die armen Künstler hatten bereits 62,268 Thlr. 6 Sgr. an rückständigen Besoldungs- und Verpflegungsgeldern zu fordern. Daraufhin accordirte die Kammer mit ihnen auf die Summe von 30,147 Thalern. Den Kapellmitgliedern ging's nicht besser, die Auszahlung der Gehälter erfolgte selten, meist gar nicht, und zu Ostern 1707 erhielten sämmtliche Mitglieder ihre Entlassung. Bis dahin betrugen die Gehaltsreste 47,734 Thlr. 12 Sgr., und obwohl die Kapelle den vierten Theil der For-

derung nachließ, so war die Schuld an die Kapellisten doch erst 1715 vollständig abgetragen.

Im Jahre 1705 also hatten die französischen Schauspieler und die Operisten entlassen werden müssen. Als aber im folgenden Jahre der Altranstädter Frieden dem Lande mehr Ruhe gab und der König sich wieder öfter in Dresden befand, wurde auch selbstverständlich für Theater und Oper wieder mehr gethan. Die Kapelle erfuhr eine Reorganisation, und als nun gar nach der Schlacht bei Pultawa (1709) der nimmer ruhende Feind gänzlich niedergeworfen war, da konnten Pracht und Luxus wieder das Haupt erheben und strahlten bald in hellerem Glanze denn je. Im Jahre 1709 konnte für die Kapelle allein schon wieder ein Etat von 10,700 Thlrn. ausgeworfen werden, man konnte schon wieder daran denken, tüchtige Kräfte heranzuziehen.

So bekam auch Volumier durch Specialrescript d. d. Dresden, 28. Juni 1709, einen Ruf als Concertmeister dieser Kapelle mit 1200 Thlrn. Gehalt nach Dresden. Es ist unbekannt, welchem Umstande Volumier diesen Ruf zu danken hatte; wahrscheinlich hatte ihn wohl irgend eine in Dresden maßgebende Persönlichkeit in Berlin gehört, und die französische Art seines Spieles und seiner Compositionsweise mochten besonders

gefallen haben. Jedenfalls hat er es dieser besonderen Art vornehmlich zu danken, daß er in der bald darnach beginnenden glänzendsten Epoche der Dresdener Bühne unter den vielen Sternen erster Größe nicht ganz verschwand, sondern sich seine eigenthümliche Stellung neben ihnen erhielt.

Diese glänzende Epoche war die italienische Oper, welche unter Leitung des Kapellmeisters Antonio Lotti von 1717—19 in Dresden wirkte und durch Namen wie Santa Stella, Tosi, Durastanti, Senesino, Berselli ohne weitere Worte gekennzeichnet ist. Diese berühmten Sänger damaliger und wohl aller Zeit waren es ja auch vornehmlich, die G. F. Händel, welcher im Jahre 1719 selbst in Dresden war, für sich gewann und die ihm dann in London zum Siege verhalfen. Freilich wird die spätere Dresdener Oper, in welcher Hasse und seine Gattin Faustina als die kostbarsten Edelsteine glänzten, oft als der Glanzpunkt der Dresdener Bühne bezeichnet, doch ist sie jener nicht gleichzustellen, denn hier drehte sich Alles nur um die eine Persönlichkeit der Faustina, dort aber bestand ein Zusammenspiel einer ganzen Reihe von Sternen erster Größe.

Diese italienische Oper war namentlich durch die Bemühungen des Kurprinzen während seines Aufent-

haltes in Italien zusammengebracht worden; das Engagement hatte aber in Dresden nicht wenig Bedenklichkeit erregt wegen der gewaltigen Summen, welche Se. Hoheit dafür aufgewendet hatte. Der Kurprinz indeß besiegte alle diese Bedenklichkeiten, und das Engagement kam zu einem endgültigen Abschluß. Unverhältnißmäßig hohe Honorare für Sänger und Sängerinnen, über die man in unserer Zeit so sehr die Köpfe schüttelt, sind keineswegs etwas Neues, sie haben in früheren Zeiten auch bestanden. Lotti erhielt mit seiner Frau (der Stella) zusammen 10,500 Thlr., Senesino 7000 Thlr., und sie, wie die meisten ihrer berühmteren Collegen, hatten noch Wohnung, Kost, Licht und andere Dinge frei; die beiden Sopranisten (Castraten natürlich) Senesino und Matteo Berselli hatten sogar noch einen Wagen zu ihrer Verfügung. Daß bei all diesen Vergünstigungen diese Italiener nicht gerade bescheiden auftraten, sondern in Dresden eine hervorragende Rolle spielten, versteht sich wohl von selbst. Die deutschen Musiker hatten gewiß um so mehr von ihnen auszustehen, weil sie an dem Kurprinzen einen zu guten Hinterhalt hatten, der mit seiner Gemahlin gerade die italienische Kunst über Alles liebte und sie in seine besondere Protection genommen hatte.

Es ist daher um so höher anzuerkennen, daß sich

Volumier neben ihnen nicht nur hielt, sondern sich sogar hervortretend bemerklich machte, trotzdem, daß einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit, Francesco Maria Veracini, auch 1717 nach Dresden kam und sogar bis 1722 daselbst blieb. Auch der durch Volumier schon 1711 in die Kapelle gekommene Violinist Johann Georg Pisendel, welcher meist in Begleitung des Kurprinzen auf Reisen war und in Italien den Unterricht der berühmten Vivaldi genossen hatten, kehrte 1717 als ausgezeichneter Virtuose mit zurück. Beide aber, Veracini wie Pisendel, vertraten den ernsten, tieferen, italienischen Styl der Instrumentalmusik, der sich aus dem italienischen Kunstgesange herausgebildet hatte, während Volumier dem leichten, zierlichen, dem Tanze und Volksliede entsprossenen französischen Geigenspiele seine Erfolge zu danken hatte. Damals standen beide Arten von Instrumentalmusik noch getrennt neben einander, ihre Verschmelzung war erst den deutschen Künstlern vorbehalten. Gerade das Gefällige des französischen Styles sprach aber so außerordentlich an und machte Volumier in Dresden sehr beliebt.

Die Ueberhebung der italienischen Künstler muß aber bald unerträglich geworden sein. Sei es nun, daß die brillanten Aussichten, welche den meisten von

ihnen für England eröffnet waren, sie lockten, oder sei es, daß durch andere Umstände ihnen die Dresdener Verhältnisse verleidet waren, genug, im Jahre 1719 brachen die Reibereien mit den Einheimischen mehrmals in offenen Scandel aus, der seinen Höhepunkt erreichte, als die neue Oper „Flavio Crispo" vom zweiten Kapellmeister Heinichen, dem Vertreter Lotti's, einstudirt werden sollte. Es war namentlich Senesino, der sich auf eine unverantwortliche Weise gegen die deutschen Musiker betrug.

Johann David Heinichen war der einzige Deutsche unter dieser Gesellschaft, noch obenein geborener Sachse. Er hatte allerdings in Rom und Venedig seine Studien gemacht, wo ihn auch der Kurprinz kennen lernte und engagirte, so daß er vom 1. Jauuar 1717 ab als Königl. Polnischer und Kurf. Sächsischer Kapellmeister mit 1200 Thalern Besoldung angestellt war. Er war in Dresden zwar hauptsächlich mit der Composition von Kirchen- und Kammermusik beschäftigt, aber seine Stellung als zweiter Kapellmeister und Stellvertreter Lotti's brachte es mit sich, daß er auch ab und zu als Componist mit der Oper zu thun bekam. Seine Zeitgenossen spenden ihm in beiden Beziehungen das beste Lob: „Wer weiß nicht, wie hoch es dieser Mann in der theatralischen und Kirchenmusik

gebracht hat? Man verehrte ihn in Welschland, und seine Arbeiten sind neu, angenehm und rührend, die Natur begleitet alle seine Töne."

Nach solchen Lobsprüchen fragten die Italiener nun gar nichts, sie suchten einen Gegenstand für ihren Unmuth und Uebermuth, und Heinichen, der Sachse, der noch dazu von finsterem und eigensinnigem Temperamente geschildert wird, sollte der Blitzableiter sein.

Senesino und Berselli begannen den Scandal. Ersterer weigerte sich auf einer Probe, eine der Arien in der oben genannten neuen Oper zu singen, weil darin einige grobe musikalische Deklamationsfehler seien. Der Componist wird nicht gerade sanft geantwortet haben, und es gab eine arge Scene, in welcher der Castrat dem Kapellmeister die Rolle zerrissen vor die Füße warf. Nicht genug damit, wurde auch mit dem Concertmeister Volumier die Ursache zum Streite vom Zaune gebrochen. Er konnte den Sängern ihre Arien nicht zu Dank begleiten, und als der beleidigte Mann in der nächsten Probe fortblieb und Pisendel seine Stelle einnehmen mußte, erklärte Senesino laut und öffentlich, dieser sei der einzige Mann, der hier zu accompagniren verstehe.

Heinichen berichtete darüber natürlich an den König, und alle Vermittelungsversuche schlugen fehl.

Diese und ähnliche, vielleicht noch schlimmere Affairen erschöpften auch endlich die Geduld des Königs; er fand sich wenigstens bewogen, diesen Uebermuth nicht länger zu dulden und gab der ganzen italienischen Oper den Abschied.

Fast alle Italiener verließen nun Dresden, sogar die italienischen Maler, Baumeister und Zimmerleute wurden entlassen. Dennoch war ihr Abschied derart, wie er einer deutschen Künstlergesellschaft wohl schwerlich zu Theil geworden wäre: Die Damen Durastanti, Tesi und Laurenti erhielten jede 50 Louisd'ors, Senesino 120 Dukaten, Berselli 80 Dukaten Reisegeld, und auch die sämmtlichen beim Oberbauamte angestellt gewesenen Italiener gingen nicht ohne eine ihrer bisherigen Anstellung angemessene Reiseentschädigung.

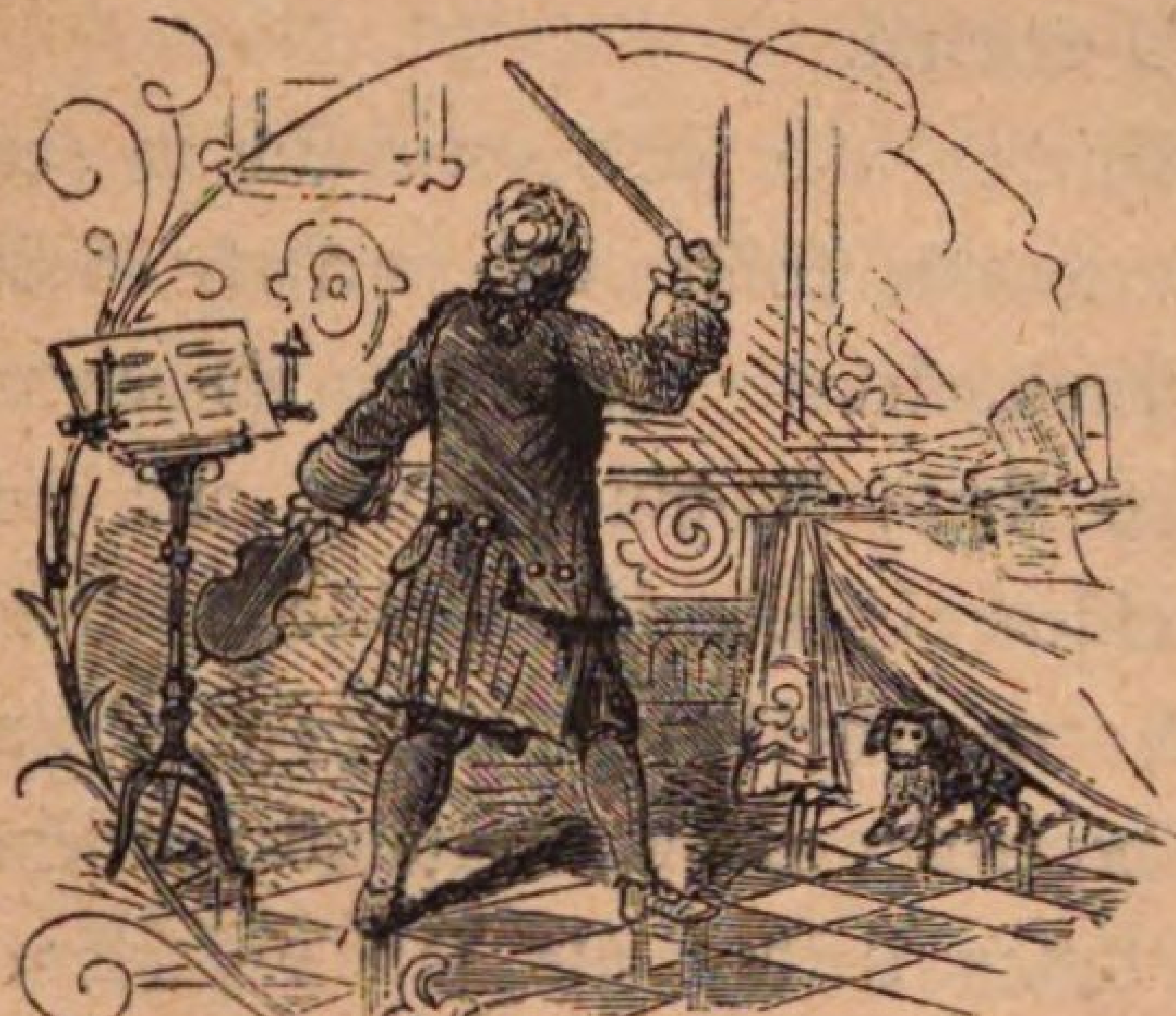
Die Deutschen sahen zwar scheel, aber sie waren doch zufrieden, die unerträglich gewordene Gesellschaft los zu sein.

In Folge dieser Demüthigungen durch die Ausländer erhielt aber Volumier eine Art von Genugthuung in einem Decret, in welchem es heißt, „daß er sich seiner Verrichtungen als Concertmeister behörig unterziehen und aller davon dependirenden Prärogativen, wie solches durchgehends an den teutschen Höfen

gebräuchlich ist, zu genießen haben solle." Keinesfalls dürfen wir aus solchem „ungeschliffenen Virtuosenstreich", wie der ehrliche Quanz jene Affaire bezeichnet, den Schluß ziehen, daß es mit Volumier's musikalischen Kenntnissen nur schwach bestellt gewesen sei. Er hat im Gegentheil auch in Dresden viel Balletmusik componirt, und der große Lotti hielt ihn für würdig, zu seinen Opern „Ascanio overo gli odi delusi del sangue" und „Teofane" 1718 und 19 die in damaliger Zeit gebräuchlichen Divertissements zu schreiben.

Einige Reisen abgerechnet, blieb Volumier in Dresden, am Hofe und im Volke geachtet und beliebt, bis zu seinem Tode, welcher am 7. October 1728 erfolgte.

Kuriose Leute.



I.

Ein kleiner Charakter.

Jederzeit haben große Leute ihre kleinen Schwächen gehabt. Wollten wir nur diejenigen Fälle anführen, welche von berühmten Männern als aus Zerstreuung begangen erzählt werden, so könnten wir ein Buch damit füllen. Auch die Musiker würden

ihr redlich Theil dazu beitragen. Warum auch nicht? Kuriose Leute gibt's überall.

Nicht recht erklärbar aber ist's, wie sich in einer Person das ausgezeichnetste Wissen und wirkliche Größe als Künstler und Kunstgelehrter vereinigen können mit kleinlichster Eitelkeit, Neid, Rachsucht, kurz, mit jämmerlicher Erbärmlichkeit als Mensch. Ein solch seltenes Beispiel bietet Johann Philipp Kirnberger, einer der bedeutendsten Theoretiker und Contrapunktisten seiner Zeit, ein Mann, dessen Urtheil als fast unfehlbares Orakel galt. Seine Arbeiten werden noch heute als die schulgerechtesten angesehen, und seine berühmten theoretischen Werke, namentlich „die Kunst des reinen Satzes, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen versehen; 2 Theile, 1774—76", gelten noch jetzt nach hundert Jahren als mustergültig, wenn auch die Wissenschaft der Neuzeit Manches davon nicht mehr haltbar findet und deshalb über Bord geworfen hat.

Kirnberger war geboren 1721 zu Saalfeld. Sein früh sich zeigendes musikalisches Talent zeichnete den, wie es scheint, sehr unbemittelten Eltern den Weg für die Zukunft des Knaben vor. Er wurde zu dem in seinem Umkreise berühmten Organisten Kellner zu Gräfenroda in die Lehre gethan und blieb hier bis

zum siebzehnten Lebensjahre. Da lockte ihn der Ruf der Fürstlichen Kapelle zu Sondershausen dorthin, und hier fand er in dem Hoforganisten Gerber einen Führer in das Reich der Tonkunst, wie er seinem zu Gelehrsamkeit und Speculation neigenden Talente gerade zusagte. Gerber war ein Schüler Sebastian Bach's, und er ließ es sein Hauptbestreben sein, seinen Zögling in die Werke dieses von ihm über Alles verehrten Meisters einzuführen. Dadurch erwachte in dem jungen Kirnberger von selbst das Verlangen, die gesuchte Weisheit aus der Quelle zu schöpfen, und er reiste deshalb 1739 mit warmen Empfehlungen Gerber's nach Leipzig. Sebastian Bach nahm den Wißbegierigen als Schüler auf, und nun ging's mit Eifer an Orgelspiel und Composition. Ohne Frage ist Kirnberger in Bezug auf Theorie und die gelehrten Formen des Contrapunktes nächst den Söhnen Bach's der berühmteste Schüler des großen Thomascantors geworden.

Zwei Jahre lang blieb er in dieser strengen Schule; nach Beendigung seiner Studien ergab er sich einem vagirenden Leben, wie es die musikalischen Verhältnisse der damaligen Zeit mit sich brachten. Nicht allein die kleineren Höfe mußten ihre eigenen Hoftheater und Hofmusiken haben, sondern auch die reichen

Grafen und Edelleute ahmten das Beispiel nach und hielten sich eigene Kapellen. Ganz besonders boten die polnischen Magnaten ein ergiebiges Feld für mittellose Musiker, und auch Kirnberger hat volle sechs Jahre hindurch als Cembalist und Musikdirector die verschiedensten Stellungen in Polen und Wolhynien bekleidet. Sein regsamer Geist, welcher stets auf weitere Fortbildung in seiner Kunst bedacht war, fand an der Grenze der Civilisation auf die Dauer keine Nahrung und trieb ihn endlich nach Deutschland zurück. Er ging zuerst nach Dresden, um sich auf der Violine zu vervollkommnen, und wendete sich dann nach Berlin.

Hier fand er ein Unterkommen als Violinist bei der Kapelle Friedrich's des Großen, trat jedoch nach kurzer Zeit in die Kapelle des Prinzen Heinrich über, um auch diese Stelle bald wieder zu quittiren und seine Dienste der Prinzessin Amalie zu widmen. Vom Cembalisten stieg er bald zum Lehrer und Berather dieser musikalisch außerordentlich begabten Fürstin empor und verstand sich auch bis an sein Lebensende, 1783, in deren ungeschwächter Gunst zu erhalten.

Prinzessin Amalie folgte in allen Stücken dem Rathe Kirnberger's, und ihre äußerst herben Urtheile über musikalische Zeitgenossen, namentlich über den damals auftauchenden Gluck, sind wohl meist auf

Kirnberger zurückzuführen. Wenn sie von Gluck's Iphigenia in Tauris schreibt: „Endlich und überhaupt ist die ganze Oper sehr miserabel, aber es ist der neue Gusto, der sehr viele Anhänger hat; — durch Anderer Fehler lernt man die seinigen kennen, aber was die Noten anbetrifft, so bin ich noch nicht weise genug, sie schön zu finden" — so spricht daraus vollständig der berühmte Theoriker, der trotz seiner tiefen Einsicht in seiner Einseitigkeit die Unbefangenheit des Urtheils verloren hatte. Noch viel schlimmer aber erging es dem armen Johann Abraham Peter Schulz, dem Kapellmeister des Prinzen Heinrich, mit der hohen Schwester seines Herrn. Schulz war ein Schüler Kirnberger's und hatte die Prinzessin Amalie um Erlaubniß gebeten, ihr seine selbst für die heutige Zeit noch ganz vortrefflichen Chöre zu „Athalia" widmen zu dürfen. Sie antwortete ihm: „Ich stelle Mir Vor, Herr Schulz! daß er sich Versehen, und statt seiner Arbeit Mir das Musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat, die weil Ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerket, hingegen Von Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus. Der Modus contrarius ganz hintenangesetzt, keine Harmonie, kein Ge=

sang, die Terze ganz ausgelassen, kein Ton festgesetzt, man muß rathen, aus welchem es gehen soll, keine canonische Nachahmungen, nicht den allergeringsten Contrapunkt, lauter Quinten und Octaven, und das soll Musik heißen. Gott wolle diejenigen, welche eine solche heftige Einbildungskraft Von sich selbst besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen Lehren, daß sie nur Stümper und Fuscher sind. Ich habe hören sagen, daß das Werk den Meister rühmen müßte, anitzt ist alles Verkehrt und Verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken, hiermit genug."

Dies Urtheil der erlauchten Dame mag vielleicht zusammenfallen mit der Zeit, in welcher Kirnberger auf Niemand schlechter zu sprechen war als gerade auf seinen Schüler Schulz; denn auch hierin ist sein Einfluß kaum zu verkennen. Kirnberger war ein Mann des grassesten Egoismus, aber nichtsdestoweniger ist er doch stets der Lehre seines großen Meisters Sebastian Bach eingedenk gewesen, daß er immer die Ehre der deutschen Kunst gegenüber der italienischen verfochten, stets deutsche Künstler, lebende wie todte, in Schutz genommen hat, wie und wo er konnte, allerdings müssen wir hinzufügen, wenn ihm persönlich kein Schaden dadurch erwachsen konnte. „Das schlechte

Zutrauen zu dem Graun'schen Werke läßt mich doch nicht verzweifeln, daß es nicht besser kommen könnte, als Sie es vermuthen, Graun und alle deutsche Componisten sind nur bis jetzo auswärts nicht bekannt gewesen, denn es ist doch nicht zu vermuten, daß alle Menschen in der Welt gleich dumm sind, und die jetzig nichtswürdigen Operncoaicquen aller Wege von Musik den Vorzug einräumen werden." So schreibt er einem Verleger, um dessen schlechtes Zutrauen zu einem Werke von Graun zu heben. Und doch war er im Grunde genommen ein Gegner aller Opernmusik überhaupt, ließ nur, getreu den eingesogenen Bach'schen Principien, die kirchliche Tonkunst als die wahre und rechte gelten und verfocht diesen Standpunkt gegen alle Gegner, die seinem Streben erwuchsen. Und der Gegner fanden sich nicht wenige.

Dergleichen literarische Streitigkeiten waren damals nicht so schnell vorübergehend, wie in unsrer heutigen Journalistik, die Gegner warfen sich die Grobheiten bändeweis an den Kopf. F. W. Marpurg, Kriegsrath und Lotteriedirector in Berlin, der bedeutendste Rival Kirnberger's als musikalischer Theoretiker, bekam es fertig, die Schrift eines Gegners complet Satz für Satz abdrucken zu lassen, um unter jeden einzelnen Satz seine Gegenbemerkungen setzen und seinen

Spott daran auslassen zu können. Die wirklich maßlosen Flegeleien dieser literarischen Klopffechter auf dem Gebiete der Musikwissenschaften zeugen aber immerhin von einem frischsprudelnden Leben, von einem Ringen nach Klärung und Selbstständigmachung der musikalischen Kunst gegenüber den andern Künsten, von einem Streben, über das wir nicht mitleidig die Achseln zucken dürfen. Die reiche Flut, in welcher gerade dieser Zweig der Kunstwissenschaft damals strömte, muß billig unser Erstaunen erregen; heut zu Tage wäre, trotz unserer so unbändig viel musicirenden Zeit, ein solches Leben und Tummeln auf diesem Kunstgebiete gar nicht denkbar.

In Berlin standen Marpurg und Kirnberger an der Spitze der Bewegung, und mochten sie nun noch so erbittert gegen einander zu Felde ziehen, mochten sie noch so oft von dem Objectiven in das rein Persönliche fallen, sie haben doch beide viel Gutes gewirkt. Trotz vielfacher Widersacher hat denn auch Kirnberger manchen Verehrer gefunden, und er hat es auch, trotz aller seiner Eigenheiten und Sonderbarkeiten, als Theoretiker wenigstens redlich verdient.

* *
*

Kirnberger war in Sachen seiner Kunst bis zum Extrem einseitig. Am besten charakterisirt sich diese

Richtung durch eine Stelle in der Autobiographie seines schon erwähnten Schülers J. A. P. Schulz. „Mit eisernem Fleiße und mit einer gleichen Lust arbeitete ich beinahe 3 ganzer Jahre (bei Kirnberger nämlich) nach unzähligen Vorschriften im simpeln und figurirten Choralstil, worin Kirnberger unerschöpflich war, und ward durch seinen Unterricht allerdings mit allen Künsten des reinen und vielstimmigen Satzes und des einfachen und doppelten Contrapunkts bekannt. Aber diese zu lang anhaltenden Studien einerlei Art hatten mich unvermerkt in solchem Grade angezogen, daß ich ihre Anwendung auf Producirung eigener Kunstwerke ganz aus den Augen verlor und nur sie zu meiner Hauptbeschäftigung machte. Kirnberger hatte seine Freude daran, mich ihrer nicht müde werden zu sehen, und glaubte vielleicht einen zweiten Sebastian Bach in mir zu erziehen. Er hatte mich anfänglich mit Strenge von allen Musikaufführungen in Concerten oder Schauspielen abgehalten, um, wie er sagte, meinem Geschmacke keine falsche Richtung zu geben. Diese Strenge ward bald unnütz, denn je länger ich arbeitete, je mehr fand ich alle neuere Musiken schal und unausstehlich und ich hing nur mit Leib und Seele an alter gearbeiteter Musik. Nur was mir mühsam ausgearbeitet zu sein schien, zog mich an, und

daher ward meine ehemals so leichte Schreibart nur mühsam und peinlich. Praktische Musik verlor allen Reiz für mich, weil Kirnberger selbst kein sonderlicher Praktiker war und keine Concerte besuchte. Die Orgel, ehemals mein Hauptinstrument, ward hintenangesetzt, weil ich schüchtern im Phantasiren geworden war und verbotene Fortschreitungen zu machen fürchtete. Ich hatte, mit einem Worte, durch Kirnberger's Umgang und Unterricht unstreitig an Kenntniß, Theorie und Kritik genommen, aber eben so viel an Genie zur praktischen Hervorbringung eigener Kunstwerke verloren."

Diese Richtung, welche einzig auf unanfechtbare Reinheit des Satzes und gelehrte Musik abzielte, zählte selbstverständlich viele Anhänger und Kirnberger in Folge dessen auch viele Verehrer. Die Widersacher, die ihm zahlreich erwuchsen, hat er wohl auch namentlich durch sein brüskes, herausforderndes Wesen, durch sein grobes Dreinfahren und eine selbst in lächerlichen Kleinlichkeiten sich geltend machende Ueberhebung über andere Kunstgenossen gegen sich aufgestachelt. Selbst erbärmliche Mittel verschmähte er durchaus nicht, wenn es galt, ihm Mißliebiges zu beseitigen oder tüchtigen Musikern zu imponiren.

In der Kapelle eines polnischen Fürsten, in welcher

er als Cembalist angestellt war, wurde öfter ein Violinconcert von einem tüchtigen Geiger gespielt. Eine Stelle darin war Kirnberger unausstehlich, er bemühte sich aber vergeblich, den Componisten zu seiner Ansicht zu bekehren und ihn zu einer Aenderung zu bewegen. Da nahm er den Lieblingshund des Fürsten täglich mit auf seine Stube, spielte das Concert auf der Geige und verabsäumte nicht, an der fraglichen Stelle das arme Thier jedesmal tüchtig abzustrafen. Der kluge Hund merkte sich das bald genug und fing bald ohne Prügel an zu heulen, sobald die fatale Stelle herankam. Man kann sich denken, welch ungeheures Gelächter auf Kosten des Componisten entstand, als bei einer der nächsten Aufführungen des Concertes der anwesende Hund trotz mehrfacher Versuche regelmäßig bei derselben Stelle in ein jämmerliches Geheul ausbrach und Kirnberger natürlich nicht versäumte, dies als schlagendsten Beweis für seine Behauptung anzuführen, daß die Stelle nichts tauge. Das Concert verschwand selbstverständlich für immer von dem Programm.

Das größte Gaudium war es ihm aber, wenn er tüchtige Musiker durch allerlei Künsteleien, seltsame Notirungen und dergleichen in die Irre führen konnte. So hatte er z. B. in einem Trio für zwei Violinen

und Violoncell eine Menuett angebracht, in welcher der Baß sich streng in Viertelnoten bewegt, während die Violinen zum Schlusse mit syncopirten Noten sich dagegen bewegen. Diese Syncopen waren von ihm aber nicht, wie üblich, in gebundenen Viertelnoten, sondern in ganzen und halben niedergeschrieben, der Dreivierteltakt auf diese Weise also scheinbar verwandelt, während das Violoncell ruhig fortspielte. Schon manchen Violonisten hatte er damit aus dem Texte gebracht und ihm eine Schamröthe abgenöthigt, bis er doch endlich einmal an die unrechten Leute kam, die es verstanden, die Lacher auf ihre Seite zu bringen. In einer Privatgesellschaft waren nämlich die beiden damals berühmten Violinvirtuosen Johann Ludwig Müller und Johann Peter Salomon mit dem Violoncellisten Ignaz Mara zu einem Trio vereinigt. Kirnberger benutzte die Gelegenheit, auch ihnen das bewußte Trio vorzulegen und übernahm, damit ihm sein Vorhaben glückte, auch diese berühmten Künstler in der Falle zu fangen, die Violoncellpartie am Clavier. Die beiden Virtuosen kannten aber des Componisten Manieren hinlänglich, um nicht an seinem Schmunzeln irgend welchen Streich zu ahnen. Flüchtig durchflogen sie ihre Stimmen und entdeckten denn auch rechtzeitig die sonderbaren großen Noten in der

dreivierteltaktigen Menuet. Nun hieß es Streich gegen Streich. Sie wußten, daß Herr Kirnberger als praktischer Klavierspieler nicht gerade allzu tactfest war und beschlossen nach flüchtiger Verabredung, ihn ihrerseits auf die Probe zu stellen. Und richtig. Es gelang ihnen, durch verkehrte Bogenstriche, falsche Accente und dergleichen, schon im ersten Satze den Componisten so vollständig irre zu machen, daß er gänzlich stecken blieb, wüthend aufsprang und die Gesellschaft verließ. Zur großen Belustigung der Anwesenden führten nun die drei Triospieler dasselbe Musikstück sammt dem ominösen Menuet ohne Anstoß und tadellos zu Ende.

Professor Eberhard, ein anderer Schüler Kirnberger's, versucht für manche Schrullen seines Lehrers eine ziemlich natürliche Erklärung. Trotz seiner früheren Stellungen in vornehmen polnischen Häusern, trotz seiner späteren beim Prinzen Heinrich und der Prinzeß Amalia war er nichts weniger als ein Weltmann. Feinere Manieren gingen ihm gänzlich ab. Das fühlte er aber sehr wohl, denn wo ihm solche an Kunstgenossen entgegentraten, ruhte er nicht, bis er dieselben seine Ueberlegenheit in Kunstsachen fühlen lassen konnte und das natürlich nicht auf die feinste Art. Professor Eberhard sucht den Ursprung dieser Weise,

die oft zu den interessantesten Contrasten führte, aus seiner früheren niederen Erziehung nachzuweisen; die Unsicherheit in seinem Auftreten, die Schüchternheit und hölzerne Steifheit seines Wesens seien nur die Folgen der unvertilgbar an ihm haften gebliebenen Gewohnheiten aus den untergeordneten Kreisen gewesen, in denen er Jahre seines Lebens zugebracht.

Diese mangelhafte Bildung soll ihn sogar unfähig gemacht haben, seine Gedanken und Werke selbst niederzuschreiben. Er mußte — heißt es in einem kurz nach seinem Tode geschriebenen Werkchen, das, nebenbei gesagt, weder von seinem berühmten Gegner Marpurg noch von einem von dessen Freunden herrührt — er mußte wegen dieser ihm fehlenden Eigenschaft allezeit zu einem Tagesfreunde, wenn er just einen hatte, seine Zuflucht nehmen, so kommt es daher, daß der Styl in seinen Schriften so verschieden ist, und nicht allein von einem Werk zum andern, sondern in eben demselben Werke von einem Capitel zum andern differirt.

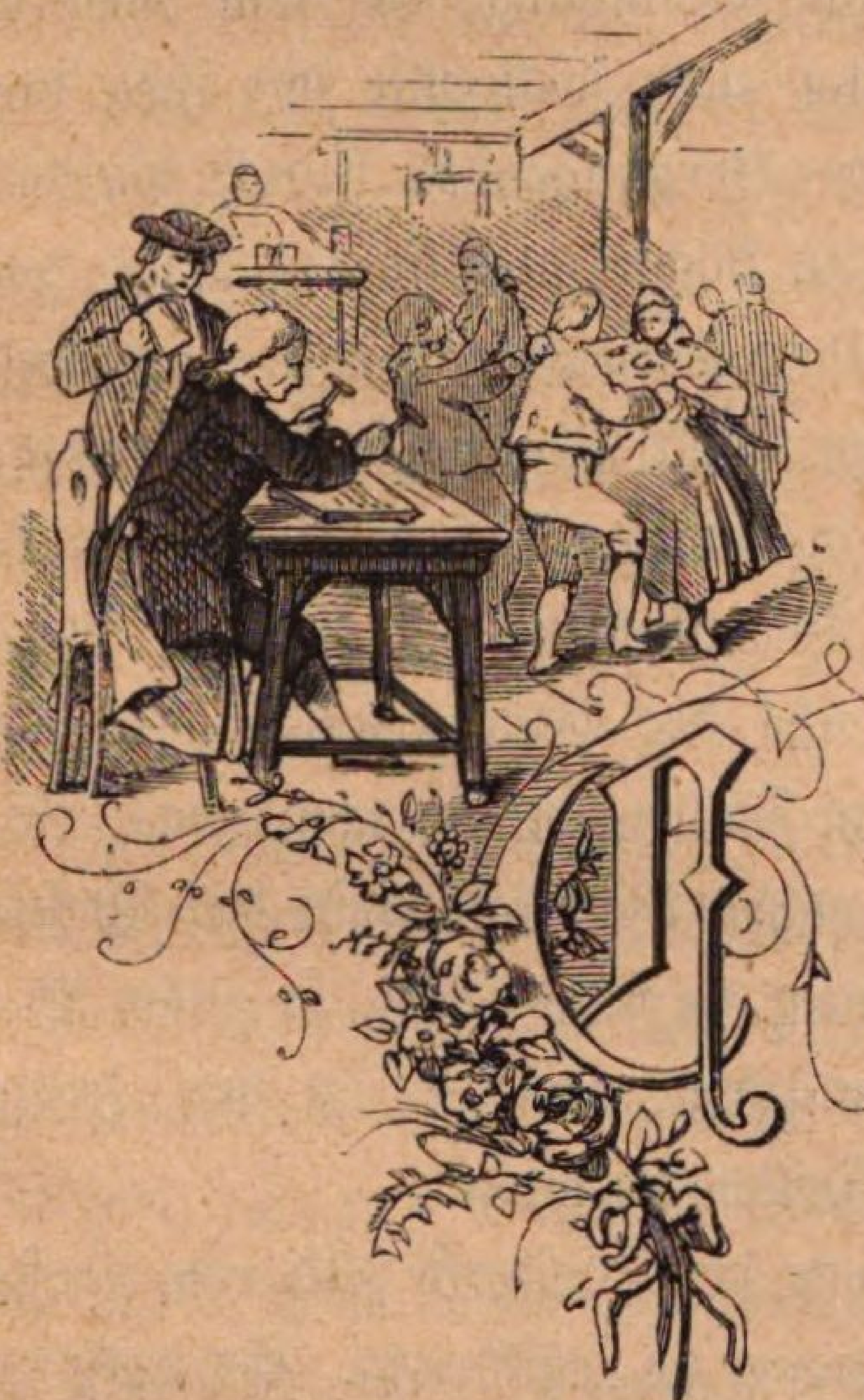
Das ist nun mindestens übertrieben. Fest steht es indessen, daß sein Werk: „Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie“, eines seiner berühmtesten, trotz der Vorrede, in welcher Kirnberger selbstredend auftritt, von seinem Schüler Schulz geschrieben worden ist. Es ist gewiß kein schöner Charakterzug

des berühmten Theoretikers, daß er einen dankbaren und willfährigen Schüler auf solche Weise ausnutzte und dem talentvollen jungen Manne so gewissermaßen den Weg zum ferneren guten selbstständigen Fortkommen verlegte. Dessenungeachtet gehörte der edle, wohlwollende Schulz, der intime Freund des Dichters Johann Heinrich Voß, zu den wärmsten Vertheidigern seines Lehrers. Wir wollen schließlich nur noch einen Fall anführen, der den finstern argwöhnischen und kleinlichen Charakter des sonst mit Recht berühmten Mannes bloßlegt.

Eines Nachts entstand in dem Hause, welches Kirnberger bewohnte, Feuer, und eine Anzahl von Freunden eilte herbei, um die werthvollen Besitzthümer, namentlich die kostbaren Bücher und Sammlungen des Bedrohten, zu retten. Sei es nun, daß er zu entfernt wohnte und nichts von dem Unglück erfahren oder sei es, daß er zu spät benachrichtigt worden, kurz, Schulz war nicht dabei. Er kam vielmehr erst am nächsten Morgen und ging über die ganze Sache, da weiter kein Schaden zu beklagen war, mit wenigen Worten hinweg. Das aber zog ihm Kirnberger's ganzen Haß zu. Die Einnahmequelle des jungen Mannes waren Unterrichtsstunden, die ihm zum Theil sein Lehrer verschafft hatte. Wie mußte der Arme

nicht erschrecken, als er an den meisten dieser Orte bei der nächsten Lection schnöde abgewiesen, an einigen sogar noch härter behandelt wurde. Kirnberger war in diesen Familien erschienen und hatte erklärt, er werde von jetzt ab die Stunden selbst übernehmen, der Schulz sei ein Taugenichts. Und es dauerte ziemlich lange, ehe der argwöhnische Mann sich versöhnen ließ.

Professor Eberhard versichert zwar, daß hinter der abstoßenden Außenseite des Mannes eine edle, wohlwollende Seele verborgen gewesen sei; aber eine edle Künstlerseele wohnte hinter so kleinem Charakter wohl schwerlich.



2. Ein Erfinder.

Ein vergessenes Instrument muß eine schlechte Erfindung gewesen sein, könnte man sagen, denn wie hätte es sonst vergessen werden können?

Das ist gewiß richtig; denn eine Erfindung, welche der Menschheit nur einigermaßen nützt, oder einen Culturfortschritt documentirt, und wenn es auch nur

ein kleiner Fortschritt wäre, geräth gewiß nicht in Vergessenheit, es sei denn, daß die weitere Ausbildung derselben schließlich so etwas Außerordentliches zu Tage förderte, daß von dem ersten Anstoße Niemand mehr spräche. Aber selbst eine Erfindung, die keine weitere Ausbildung erfahren hat und doch mit der Zeit von dem grauen Schleier der Vergangenheit bedeckt worden ist, kann darum doch ein höchst interessantes Ding gewesen sein, zu seiner Zeit ungeheures Aufsehen erregt und seinen Erfinder zu einem wohlhabenden Manne gemacht haben. Es ist schwer, die mannichfachen Ursachen aufzufinden, welche die Veranlassung zu solchem Verschwinden aus dem Reiche des Gegenwärtigen gegeben haben; in den meisten Fällen dürfte wohl das Geheimniß in einem zu engen Verwachsensein des Erfinders mit seiner Erfindung zu suchen sein, in einer Beziehung von solcher Innigkeit, wie sie in der Folge Niemand wieder herzustellen vermochte.

Auch auf dem Gebiete der Tonkunst sind eine große Menge solcher Erfindungen zu registriren. Es existirte eine Anzahl von Instrumenten, die ehemals viel gespielt wurden, und die man heute kaum noch dem Namen nach kennt. Wer spricht jetzt noch von Pommer, Sackpfeife, Schalmei, Oboe d'amour, Spitzharfe, Spinett, Ribeca, oder, um gelehrterer Namen zu gedenken, von

Schryari, Calandrone, Angelica, Apollon, Opheorcon, Pentecontachordon, Acetabulum, Tintinnabulum und dergleichen? Dennoch waren sie und viele andere einmal in Gebrauch wie unsere heutigen Blas- und Saiteninstrumente und wurden vielleicht mit dem Aufwande von noch viel größerer Mühe erlernt und gespielt, und — die Zuhörer ergötzten sich an einer solchen Musik verhältnißmäßig gewiß eben so, wie wir an einem guten Concerte. Wir würden dabei wahrscheinlich davonlaufen oder vor Lachen außer Athem gerathen, aber die Ohren unserer Vorfahren waren noch nicht so fein, oder die Vorfahren waren in Kunst und Kunstgenüssen genügsamer als wir.

Zu diesen vergessenen Instrumenten gehört auch das Pantaleon, eine Erfindung des seiner Zeit berühmten Hebenstreit. Hebenstreit war mit seinem Instrumente so innig verwachsen, daß es ihn nicht lange überlebt hat; nur wenige Schüler vermochten nach seinem Tode noch darauf zu spielen, dann wurde es in die Rumpelkammer geworfen. Seinem Erfinder aber hat es Ehre, Ansehen und Geld eingetragen, ein Schicksal, das manchem Erfinder nicht zu Theil geworden ist, dessen Erfindung von viel größerer Wichtigkeit und Tragweite, von Nutzen für die ganze Menschheit gewesen ist.

Der alte Tourist Keysler beschreibt in seinen „Reisen in Deutschland ꝛc." das Pantaleon folgendermaßen: „Dergleichen anitzo noch eines nämlich in Wien zu hören ist, weil der Kaiser jemanden nach Dresden geschickt, um auf solchem Instrumente spielen zu lernen. Dieses Werk liegt hohl, dergestalt, daß man es ohne Mühe umwenden und auf beiden Seiten mit zwei kleinen Hölzern, als auf einem doppelten Hackbrette spielen kann. Seine Länge ist von 13½ und die Breite von 3½ Spanne, der Boden ist hohl und auf der einen Seite mit keinen andern als übersponnenen Geigensaiten, auf der andern oben in der Höhe der Töne mit stählernen Saiten bezogen. Es kostet jährlich bis 100 Thaler zu unterhalten, weil es aus 185 Saiten besteht. Sein Klang ist überaus stark und füllet solcher den größten Saal."

Nun, Hebenstreit hat seine Erfindung wohl nicht aus sich selbst genommen. Nach dem alten Sprichworte: Nichts Neues unter der Sonne! reducirt sich seine Erfindung auf eine Verbesserung des älteren Hackebretts, denn Forkel berichtet in seinem Almanach für 1782: daß Hebenstreit auf die Erfindung des Pantaleons bei einem Landprediger im Merseburgischen, zu dem er sich Schulden halber einst aus Leipzig flüchten mußte, gekommen sei, indem er ein Hackebrett, das er

oft in der Dorfschenke zu hören bekommen, zu vervollkommnen gesucht habe. Das ist sehr wahrscheinlich, denn das Hackebrett war in ganz Thüringen sehr beliebt und wurde auf Tanzböden und von umherziehenden Musikern allgemein als Fundamental-Instrument gebraucht; es sollen in Thüringen auch sehr geschickte Spieler darauf existirt haben. Seine ursprüngliche dreieckige Form hatte es in ein Oblongum umgewandelt, war etwa 4 Fuß lang, gegen 3 Fuß breit und 1 Fuß hoch. Der über das ganze Instrument fortgehende Resonanzboden hatte zwei „nicht gar kleine" Schalllöcher. Die Messing- und Stahlsaiten, einen Tonumfang von vier vollen Octaven darstellend, wurden mit zwei leichten Hämmerchen von Holz geschlagen, die an dem Ende in längliche Köpfchen ausliefen; diese Köpfchen waren auf einer Seite mit Tuch bezogen, um ein Piano hervorzubringen, während die bloße Holzseite ein Forte ergab, das außerordentlich voll und durchdringend gewesen sein soll, namentlich, als das Hackebrett zwei- und dreichörig bezogen wurde.

Die Aehnlichkeit des Pantaleons mit diesem Hackebrett liegt zu sehr auf der Hand, als daß man an Forkel's Angabe zu zweifeln brauchte. Das Pantaleon war fast noch einmal so groß als das Hackebrett und hatte auf jeder Seite einen Resonanzboden, von

denen der eine mit Draht=, der andere mit Darmsaiten bezogen war, so daß es auf beiden Seiten gespielt werden konnte. Der Anschlag — wie beim Hackebrett mit zwei Hämmerchen hervorgebracht — auf den Darmsaiten ergab einen weichen, zarten, in der Tiefe „pompösen", der auf den Drahtsaiten dagegen einen durchdringenden Ton, der sich namentlich zum Spiel in größeren Lokalitäten eignete. Der Umfang jedes der beiden Bezüge umfaßte volle fünf Octaven, ja Johann Kuhnau, Cantor an der Thomasschule in Leipzig, besaß eines von noch größerer Tonausdehnung, doch scheinen solche Exemplare sehr selten gewesen zu sein. Eine Dämpfuug der Töne war nicht möglich, daher kam bei schneller Spielart durch das fortwährende Nachklingen der Saiten natürlich eine feinere Ohren sehr störende Undeutlichkeit und Disharmonie zum Vorschein.

Das natürliche Verlangen nach Schönheit des Tones kann durch das Pantaleon unmöglich befriedigt worden sein, nichtsdestoweniger muß sich das Instrument zu seiner Zeit einer großen Beliebtheit erfreut haben, denn man brachte sogar an den Clavieren und Fortepiano's einen Zug an, um den rauschenden Ton und das Durcheinanderklingen des Pantaleons hervorzubringen. Es geschah das, indem durch Abziehen des

Zuges sich Stückchen Blech zwischen die Betuchung und die Saiten gerade an dem Orte einschoben, wo die Tangenten an die Saiten anschlagen. Eine andere Art von Pantaleonzug bestand darin, daß zwei Sorten von Hämmern mit einander wechselten, belederte und unbedeckte, und daß durch die Verschiebung beliebig eine von beiden Sorten an die Saiten schlug; die unbelederten brachten dann den harten, lauten Ton hervor, und da mit diesem Zuge zugleich die Dämpfung aufgehoben wurde, so blieb auch das Nachklingen nicht aus. Sonderbarer Geschmack!

Eine Ursache des baldigen Verfalles dieses Instrumentes ist wohl unzweifelhaft die Unschönheit des Gesammtspiels, namentlich bei schnellerem Tempo, gewesen, eine Unschönheit, die bei der raschen Verbesserung der Clavierinstrumente sich wohl bald fühlbar gemacht haben wird. Ein zweiter Grund ist die Kostspieligkeit der Unterhaltung gewesen. Die Saiten, besonders die Darmsaiten, rissen sehr oft; Keysler gibt in obiger Beschreibung die Unterhaltungskosten auf 100 Thaler jährlich an, und Hebenstreit erhielt in Dresden für den Bezug jährlich 200 Thaler Vergütung. Schon 1772 fand der englische Reisende Burney auf seiner Reise in Dresden ein Pantaleon bei dem Hoforganisten Binder, einem Schüler Hebenstreit's; dasselbe war

aber nicht bezogen, denn der Kurfürst wollte es nicht mehr beziehen lassen, und Binder konnte es nicht wegen der großen Kosten. Drittens aber scheint das Studium des Instrumentes ein äußerst schwieriges und anstrengendes gewesen zu sein. Der erwähnte Thomascantor Kuhnau sagt in einem Briefe an Mattheson in Hamburg, daß das Studium des Pantaleons eine Herculesarbeit gewesen sei, weshalb auch wenig „Studenten“ darangingen; und auch Mattheson selbst erwähnt die schwere Behandlung.

Das sind wahrlich Gründe genug, um ein schnell berühmt gewordenes Instrument eben so schnell wieder in Vergessenheit gerathen zu lassen.

Wenden wir uns zu dem Erfinder.

* *
*

Hebenstreit, mit dem sonderbaren Vornamen Pantaleon, war geboren im Jahre 1669 zu Eisleben. Ueber seine Jugend ist wenig mehr bekannt, als daß er eine große Neigung zur Kunst hatte, und ohne irgend welchen bestimmten Plan für die Zukunft Tanzen, Violin- und Clavierspiel und dergleichen erlernte. Sein Brot fand er zuerst als Tanzmeister, in welcher Stellung er zu Ende des 17. Jahrhunderts in Leipzig lebte. Als geborener Thüringer kannte er das in seiner Heimath beliebte und viel gespielte Hackebrett

sicherlich, in seiner Beschäftigung als Tanzmeister ist gerade dies Instrument wohl meistens sein Orchester gewesen, und einem speculativen Kopfe mußte der Gedanke nahe liegen, dieses volltönige Instrument auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu erheben. Die Geschichte hat uns nicht aufbewahrt, wie Hebenstreit es angefangen hat, das Hackebrett zu einem Pantaleon umzugestalten, aber während seines Aufenthaltes in Leipzig ist es sicher geschehen.

Im Jahre 1705 treffen wir den Erfinder mit seinem neuen Instrumente auf der Reise nach Paris. Hier hatte Ludwig XIV. seinen Wahlspruch: L'état c'est moi! wahr gemacht, nachdem ihm Richelieu und Mazarin die Bahnen dazu geebnet. Sein souverainer Wille und seine selbstsüchtige Politik hatten Frankreich das Uebergewicht in Europa gegeben, daß es überall seine Nase hineinstecken, in jede Angelegenheit sich mischen und nach seinem Willen und natürlich zu seinem Vortheile leiten durfte. Sehen wir ab von der perfiden Art und Weise, wie Ludwig Frankreichs Grenzen erweiterte, von den scheußlichen Kriegen, die unter allerlei nichtigen Vorwänden heraufbeschworen wurden, um seine Macht sicher und unantastbar zu machen, so dürfen wir doch andererseits nicht verkennen, daß er auch für das Emporwachsen Frankreichs in seinem Innern best=

möglichst sorgte. Scharfblick und natürlicher Verstand ersetzten den Mangel an Bildung, der ihm in Folge einer gänzlich vernachlässigten Erziehung anklebte. Er förderte aber Künste und Wissenschaften auf jede nur mögliche Weise, zog alle bedeutenden Geister an seinen Hof und beschenkte sie reichlich. Selbst auswärtige Gelehrte erhielten Geschenke, sogar Pensionen. Es ist dabei gleichgültig, daß der Beweggrund dazu auch wieder nur in seinem Egoismus wurzelte, da die Beschenkten dadurch halb und halb genöthigt wurden, ihn zu preisen und zu feiern als die Sonne der Völker; unbestreitbar ist seine Regierung das goldene Zeitalter der französischen Literatur geworden, ein Zeitalter, in welchem bei uns in Deutschland noch Alles in Dunkel gehüllt war. Descartes, Molière, Corneille, Racine, Boileau, Fenelon, Voltaire, Rousseau und viele, viele Andere übten damals ihren Einfluß auf die Umgestaltung der geistigen und gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs aus.

Die Kunst, die musikalische Kunst namentlich, blieb hinter den Riesenschritten der Literatur allerdings merklich zurück. Dennoch aber konnte ein Künstler, besonders wenn er etwas Neues brachte, was Aufsehen zu erregen im Stande war, am französischen Hofe am ersten auf durchschlagenden Erfolg rechnen; und der

speculative Hebenstreit befand sich auf dem rechten Wege, als er seine Reise nach Paris antrat. Seine Erfindung machte hier ungeheures Aufsehen, so daß der König Ludwig selbst derselben den Vornamen des Erfinders — Pantaleon — als bleibenden Namen beilegte, und diesen Namen hat das Instrument denn auch fortan geführt. Hebenstreit's Ruhm war gemacht.

In's Vaterland zurückgekehrt, erhielt er einen Ruf als Hoftanzmeister und Kapelldirector nach Eisenach. Letzteres Amt nöthigte ihn, wieder zur Violine zu greifen. Von seinem Geigenspiele gibt uns Georg Philipp Telemann, der kurz vor Hebenstreit's Abgange von Eisenach 1708 als Concertmeister an denselben Hof kam, eine Vorstellung, wenn er sagt: „Er sei, so oft er mit Hebenstreit ein Doppelconcert auf der Violine zu spielen gehabt habe, genöthigt gewesen: um ihm einigermaßen an Stärke gleich zu kommen, sich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am linken Arm, und mit stärkenden Beschmierungen der Nerven, einzusperren, und sich auf diese Art zu diesen Kämpfen vorzubereiten." Nach Gerber waren diese Faustkämpfe von Hebenstreit's Composition. Diese Kraftentwickelung mag wohl eine Folge des schweren, muskelstärkenden Panta=

leonspiels gewesen sein, gibt aber einen sonderbaren Begriff von den Kunstleistungen Hebenstreit's auf der Violine.

Bald darnach muß Hebenstreit Eisenach verlassen haben. Volumier wenigstens erzählte Kuhnau, daß der berühmte Pantaleonist bei ihm in Berlin gewohnt und Tag und Nacht geübt habe, und Volumier kam schon im Sommer 1709 als Concertmeister nach Dresden. Ueberall aber, wohin Hebenstreit kam, machte er mit seinem Instrumente ein solches Aufsehen, daß auch Friedrich August von Sachsen, der ja nach Ludwig's XIV. Vorbilde gern Alles um sich versammelte, was sich in der Kunst — denn von Wissenschaft war in Deutschland noch wenig die Rede — auszeichnete, ihn nach Dresden berief. Hatte doch der Kaiser, vor welchem der Künstler sich in Wien hören ließ, ihm sogar eine goldene Kette, an welcher das kaiserliche Bildniß hing, verehrt. Der Kabinetsbeschluß, welcher Hebenstreit nach Dresden berief, ist datirt von Leipzig, 11. Mai 1714, und sein Gehalt, da er sofort als Kammermusikus angestellt wurde, normirt sich auf 1200 Thlr.

Dresden wurde nun der Wirkungskreis Hebenstreit's und war ganz der Ort, wo ein Mann, der es verstand mit dem Strome zu schwimmen, sein Schäfchen in's Trockne bringen konnte. Der Pantaleonist

war am sächsischen Hofe bald eine allgemein beliebte Persönlichkeit und auch durchaus der Mann dazu, um in liebenswürdiger Bescheidenheit seine Zeit abzuwarten. Diese Zeit trat nun freilich erst 1733 ein. Da starb der Director der protestantischen Hofkirchenmusik, der Kammercomponist Louis André, und Hebenstreit, der wegen Augenschwäche sein Instrument nur schwer noch behandeln konnte, rückte in seine Stelle und übernahm damit auch zugleich die Oberaufsicht über die Kapellknaben. Schließlich brachte er es 1740 noch bis zum Geheimen Kämmerer, und als er 1750 am 15. November im 82. Jahre seines Lebens starb, hinterließ er den Ruf eines großen Künstlers, dessen Tod eine Lücke gerissen, die nie wieder ausgefüllt werden konnte.

Das letztere scheint richtig, wenn auch die Kunst wenig oder nichts daran verloren hat. Von den wenigen „Studenten", die sich zum Pantaleon fanden, ist der bedeutendste wohl Hebenstreit's Schüler, der Hoforganist Richter in Dresden. Diesem wurde das Pantaleonspiel bei vorkommenden Gelegenheiten am Hofe übertragen, als Hebenstreit das Amt eines Hofkirchenmusikdirectors übernahm, wofür Richter ein Diensteinkommen von 285 Thlr. jährlich bezog; als er nach Hebenstreit's Tode auch dessen Directorstelle

erhielt, rückte in seine eigene Function der Hoforganist Chr. S. Binder. Dieser aber ist es, mit welchem die Kunst des Pantaleonspiels am sächsischen Hofe schon zu Ende ging, denn bei ihm fand der erwähnte Engländer Burney, wie oben berichtet wurde, 1772 das gar nicht mehr bezogene, verlassene Instrument. Der letzte Pantaleonvirtuos war Georg Nölli, ein ausgezeichneter Musiker, namentlich stark in der freien Fantasie auf Clavier und Orgel (worin er selbst Friedemann Bach erreicht haben soll), der nach großen Reisen durch fast ganz Europa endlich als Kammermusikus des Herzogs von Mecklenburg sich festsetzte und als solcher 1789 zu Ludwigslust starb. Der von dem Touristen Keysler erwähnte Jemand, der direct von Wien nach Dresden geschickt wurde, um das Instrument zu erlernen, ist jedenfalls Gumpenhuber gewesen, von dem man nur erfahren hat, daß er 1755 bis 1758 in Petersburg als Kaiserlicher Kammermusikus angestellt war.

Die große Kraftanstrengung, welche die Behandlung des Instrumentes verlangte, bewirkte, daß man eine Theilung mit demselben vornahm und Pantaleons mit nur einem Resonanzboden und bloßem Darmsaitenbezuge anfertigte. Auf einem solchen erwarb sich der Schwarzburg-Rudolstädtische Kapellmeister Georg

Gebel noch einen bedeutenden Ruf, aber schon sein Schüler, der an demselben Hofe als Concertmeister wirkende Jos. Aug. Bodinus, gestorben um 1802, ließ sich auf demselben nicht mehr öffentlich hören, sondern spielte dasselbe nur noch zu seinem Privatvergnügen.

Fügen wir dieser Skizze noch hinzu, daß auch Hebenstreit in Bezug auf die Anfertigung seiner Instrumente schon mit Aerger zu kämpfen hatte. Er ließ seine ersten Pantaleons in Freiberg bei Gottfried Silbermann (geb. 1683 zu Frauenstein im Meißenschen, gest. 1753 zu Dresden) erbauen, aber der große Orgelbaumeister nahm sich die Freiheit, das schnell berühmt gewordene neue Instrument auch ohne speciellen Auftrag von Seiten des Erfinders anzufertigen. Hebenstreit verstand aber die mercantilische Ausnutzung seiner Kunst zu gut, als daß er, als er dahinter kam, sich das so gutwillig hätte gefallen lassen. Er kam 1727 beim Könige um ein Specialprivilegium ein, und der Kön. Kurf. polnisch-sächsische Hof- und Landorgelbauer mußte es sich gefallen lassen, daß die von ihm bereits gefertigten Pantaleonarbeiten „inhibirt" wurden; 50 Rhein. Goldgulden Strafe wurden auf die Uebertretung der Hebenstreit'schen Privilegii gesetzt. Man sieht, Hebenstreit verstand es, überall seinen Vortheil zu wahren.

Wer aber kennt jetzt noch den einstmals so hochberühmten Mann, oder wer kennt sein Instrument oder hat es gar gesehen? So wischt die Riesin Zeit mit gewaltigem Finger über die armen Menschenkinder dahin und beugt in den Staub, was da hoch stand. Machtlos aber ist selbst dieser Riesenfinger dem wahrhaften Genie gegenüber, das nicht dem Gefallen der Welt, dem Götzen Mammon nachjagt, und während der einst hochgefeierte Pantaleonist spurlos hinweggefegt worden ist und nur sein Name noch in Büchern weiterlebt, ist sein damals wenig bekannter und noch weniger verstandener Zeitgenosse, der bescheidene Sebastian Bach, aufgestanden aus seinem Grabe, und seine Werke durchleuchten die Welt.

3. Ein Sonderling.



Ein Sonderling war's jedenfalls, der alte, wunderliche Mann, der da in den romantischen Umgebungen von Kösteritz im Altenburgischen Tag für Tag stundenweit umherlief und immer so halblaut vor sich

hinsprach, ein Sonderling vom reinsten Wasser. Die Leute — und sie waren zu Ende des vorigen Jahrhunderts nicht weniger neugierig als jetzt — hatten zwar das Woher, Wie und Wer ohne sonderliche Mühe herausgebracht, denn der Alte hatte keine Ursache, seine Personalien zu verbergen; aber damit war's auch zu Ende. Der alte Herr hatte so eigentlich gar keinen Umgang in der Stadt; gesellte sich auf seinen Spaziergängen Jemand zu ihm, absichtlich oder zufällig, so war er's zufrieden und konnte sogar recht redselig werden. Dann schimpfte er weidlich auf die Mordfranzosen, die da jenseits des Rheines die Revolution angestiftet hatten, schimpfte auf die Kunst im Allgemeinen und auf die Musik im Besonderen und schätzte sich glücklich, nichts mehr davon sehen und hören zu müssen und ihr ganz aus dem Wege gehen zu können.

Die Leute wußten, daß der greise Herr Georg Benda ein Musikus, ein sehr berühmter Musikus sogar gewesen war, aber die Liebe zur Kunst hatte nicht vorgehalten bis in's Greisenalter hinein, und allen Aufforderungen der Musiker und Liebhaber, sich doch irgendwie an dem musikalischen Leben in Köstritz zu betheiligen, antwortete er mit einer Grimasse, als wenn Jemand aus Versehen Essig verschluckt hat, und

meinte, die geringste Wiesenblume mache ihm mehr Vergnügen als die ganze Musik, man solle ihn in Ruhe lassen. Und dabei blieb es.

Georg Benda war von jeher ein absonderlicher Mensch gewesen. Schon aus seinen jüngeren Jahren erzählte man sich die seltsamsten Scenen, zu denen seine beispiellose Zerstreuung Veranlassung gegeben.

Von vielen nur eine.

Der bekannte Finanzmann in Berlin, Godskowsky, hatte in seinem Gartenhause, da wo jetzt die Loge in der Dorotheenstraße steht, ein Concert veranstaltet und dazu die Musikkoryphäen Berlins, Kapellmeister Graun, den Hofcembalisten Philipp Emanuel Bach und andere, darunter auch Georg Benda, eingeladen. An dem Besuche des letzteren, dem ein Zeitgenosse nachsagt, „daß ihn bei seiner Geburt die Grazien und Musen nach der Reihe küßten und ihn zu ihren hohen Geheimnissen einweiheten", war dem Banquier sehr viel gelegen, und da Benda nicht erschien, so schickte er einen Diener ab, um sich nach der Ursache dieses Ausbleibens zu erkundigen. Der Diener brachte den Bescheid, daß der Herr Benda schon vor einer Stunde dagewesen sei, am Gartenthore aber vergebens gepocht habe und Niemand erschienen wäre, ihm zu öffnen; er würde aber trotzdem sich noch ein=

mal auf den Weg machen und sogleich erscheinen. Der Hofcembalist Bach aber kannte seinen Kollegen, theilte dem Hausherrn Einiges mit, und beide legten sich nun am Fenster auf die Lauer, damit ihnen der Erwartete nicht zum zweiten Male entschlüpfe. Richtig! Es dauerte auch nicht lange, so kam Benda die Straße herab. Anstatt aber sich nach Godskowsky's Hause zu wenden, ging er mit starken Schritten und gesenkten Hauptes auf das gegenüberliegende Gitter zu, das die Dorotheenkirche und ihren Kirchhof umschloß, und pochte dort aus Leibeskräften an die Pforte. Schleunigst stürzten die Lauernden hinaus, machten Benda auf seinen Irrthum aufmerksam und complimentirten ihn, der sich selber nicht wenig über seine Gedankenlosigkeit verwunderte, nun in die richtige Gartenpforte hinein.

Dergleichen nahm man aber einem Georg Benda weiter nicht übel, man wußte, „daß der beständig wirksame, und in die tiefsten musikalischen Betrachtungen versenkte Geist des Herrn Benda manchesmal einigen Zerstreuungen unterworfen war“ und ließ ihn sonst in seiner Kunst für einen „habilen“ Mann gelten. Und als Künstler verdiente er in der That die Werthschätzung seiner Zeit, jedenfalls war er in der so zahlreich vertretenen Familie Benda der bedeutendste Componist.

Die Familie Benda hat, gleich der Bach'schen, die Musikwelt mit einer großen Reihe ausgezeichneter Mitglieder versehen; während die Glieder der letzteren Familie aber fast sämmtlich Cantoren und Organisten waren, waren die Benda's fast sämmtlich Violinspieler. Als solcher ragt als Haupt Franz Benda hervor. Die Familie stammt aus Alt-Benatky in Böhmen, wo der Stammvater, Johann Georg, Aeltester der Leinweberzunft, zugleich aber auch Musikus war, der in den Gasthäusern aufspielte. Sein Sohn Franz war es, welcher den Namen Benda zuerst berühmt gemacht und das Glück der ganzen Familie begründet hat. Nach mannichfachen romanhaften Irrfahrten war derselbe als Violinist bei der Königlich sächsischen Kapelle angekommen, und hier traf ihn der Ruf des Kronprinzen von Preußen, des nachmaligen großen Friedrich, bei ihm einzutreten, und der junge Künstler nahm den Ruf mit Freuden an. Er ist denn auch von 1733 bis zu seinem Tode 1786 in den Diensten des großen Königs gewesen und erwarb sich dessen Gunst und Vertrauen in hohem Grade.

Der junge König interessirte sich bekanntlich lebhaft für Musik, die er ja selbst praktisch ausübte, und nahm an den in seinen Diensten stehenden Künstlern den lebendigsten Antheil. Als ihn die schlesischen

Kriege nach Böhmen führten, erinnnerte er sich auch der Familie seines Franz Benda, und unterließ nicht, sich sofort nach derselben zu erkundigen. In seiner Autobiographie schreibt Franz darüber: „Als nachhero nach Absterben des Kayser Karl des 6ten der Krieg angieng, und Sr. Majestät Sich in der Gegend Meiner Heimath befanden, schickten Sie zu Meinen Eltern und Verlangten Meine übrigen Brüder zu sehen. Der Jüngste Nahmens Joseph war noch zu Hause. Sein Aelterer Bruder Nuhnmehriger Capellmeister in Gotha (eben der Georg Benda) studirte damahl in Gitschin. Mein Jüngster Bruder zeigte sich also bei Sr. Majestät. Allerhöchst Dieselben Resolvirten sogleich ohne ihme zu hören in Dienste zu Nehmen, Sie ließen sogleich an mich schreiben, daß Sie ihn mir schicken, und daß ich ihme auf der Violine unterrichten solte, ich bath in der Antwort, daß die Gelegenheit so gut und die Eltern grose Sehnsucht bezeigten Näher um mich zu seyn, so bäthe allerunterthänigst um die Gantze Familie. Dieses wurde sogleich resolviret. Ihro Durchl. der Fürst Leopold von Anhalt-Dessau hatten damahl Ihr Haubtquartier in der Stadt Jung-Bunzlau, welche nur 2 Meilen von Benatky entfernt war. Sie erhielten die Ordre von Sr. Maj., welche Sich damahls schon in Mähren

befanden, daß Meiner Familie daß nötige zur Reise gegeben werden Möchte. Meine Eltern giengen über Gitschin und persuadirten den Bruder Georg mitzugehen, in weniger Zeit hatte ich daß Vergnügen Meine Eltern samt 3 Brüdern und eine Schwester bey mir zu sehen. —" Man sieht daraus, was Franz Benda bei Friedrich dem Großen galt.

So kam Georg nach Berlin, wohnte bei seinem Bruder und genoß dessen Unterricht. Die Fortschritte waren so bedeutend, daß er schon nach zwei Jahren in der Königlichen Kapelle angestellt werden konnte, und nun warf er sich mit allem Eifer auch auf das Studium des Klaviers und der Composition. Im Jahre 1748 folgte er einem Rufe nach Gotha, und hier erwarb er sich das Wohlwollen des Herzogs Friedrich III. in so hohem Grade, daß dieser ihm die Mittel gewährte, nach Italien zu reisen, um dort die Kunst aus dem Fundamente zu studiren. Italien galt ja damals noch immer als die eigentliche Hochschule für Musik, und wer nicht dort seine Studien gemacht, nicht dort sich seine Sporen verdient hatte, der galt daheim nicht für voll. Erst der altgewordene große Friedrich, der neben seinem Willen eben keinen anderen duldete, machte es ja möglich, daß sich deutsche Künstler neben italienischen als ebenbürtig zeigen konnten.

Nach seiner Rückkehr aus Italien wurde Georg Benda zum Kapellmeister in Gotha ernannt und stand diesem Amte achtundzwanzig Jahre mit rühmlichstem Eifer vor. Hier hat er viel componirt, namentlich für die Kirche, aber auch eine ganze Reihe italienischer Opern. Besonders hervorgehoben verdient aber zu werden, daß er der Erfinder der Melodrama's und Monodrama's geworden ist. Angeregt wurde er dazu durch die Anwesenheit der damals berühmten Seiler'schen Schauspielergesellschaft. Das ausgezeichnete mimische Talent der Schauspielerin Brandes erweckte in ihm den Gedanken, dasselbe durch Musik zu unterstützen. Gotter und Engel, damals gerade in Gotha anwesend, wurden mit zu Rathe gezogen, und so entstand das Monodrama „Ariadne auf Naxos", zu welchem Brandes den Text geliefert hatte. Ueber den Werth oder Unwerth dieser musikalischen Drama's wollen wir hier kein Urtheil aussprechen; damals erregte die Neuheit der Idee, dieser eigenthümlichen Verbindung von Poesie und Musik, ungeheures Aufsehen und begründete vorzugsweise Georg Benda's Ruhm als Componist.

Nach und nach entspann sich aber zwischen ihm und dem Musikdirector der Seiler'schen Schauspielergesellschaft, Schweizer, eine Rivalität, die in so offenen

Zank und Aerger, namentlich für Benda, ausartete, daß er im Jahre 1778 plötzlich seinen Abschied nahm, weil er sich — man sagt ohne Grund — gegen jenen zurückgesetzt wähnte. So kopflos war sein Abschied, daß er sich nicht einmal von seinen 1200 Thalern Gehalt eine Pension ausbedungen hatte; nur fort, fort um jeden Preis.

Nun hatte er nirgend mehr so recht Ruhe, denn er konnte eine Anstellung, die ihm zugesagt hätte, nicht finden. Er ging zuerst nach Hamburg, wo er als Musikdirector bei des großen Schröder Gesellschaft angestellt wurde; doch blieb er hier nicht lange, wandte sich vielmehr bald nach Wien, wo seine musikalischen Akademien großen Beifall fanden. Des umherschweifenden Lebens müde, ging er endlich, nachdem er noch mehrere Male seinen Aufenthaltsort gewechselt, nach Gotha zurück, gewann es über sich, dem Herzoge sein Unrecht einzugestehen und erhielt nun eine Pension von 200 Thalern, wozu der Prinz August die gleiche Summe hinzufügte. Nun ließ er sich in dem drei Stunden entfernten Dorfe Georgenthal nieder, wo er die Muße benutzte und als Componist überaus fleißig war. Reisen nach Paris und Berlin, in welchen beiden Städten er seine Oper „Romeo und Julie" aufführte, abgerechnet, blieb er in Mitteldeutschland an=

sässig. Von Georgenthal verlegte er seinen Wohnort bald nach dem Städtchen Ohrdruff, dann nach dem Badeorte Ronneburg im Altenburgischen. Ueberall war es ihm zu lebhaft, bis er endlich in dem romantischen Köstritz den letzten ruhigen Lebenshafen fand, in welchem er selbst seine Kunst gänzlich aufgab. Er ging viel spazieren, vermied möglichst alles Zusammentreffen mit Bekannten und setzte diese abgeschlossene Lebensweise fort bis an seinen Tod, welcher ihn am 6. November 1795 abrief.

Was den von seinen Zeitgenossen so hochgeschätzten Künstler in die Einsamkeit trieb, daß er die Musik floh und sich nur mit Betrachtungen über die Fortdauer der Seele nach dem Tode, von der er sich nicht überzeugen konnte, beschäftigte, das waren gewiß nicht Neid und Mißgunst der Kollegen. Die hat er nie erfahren, eben so wenig, wie er sich über Zurücksetzung oder Nichtanerkennung seines Werthes beklagen konnte. Wohl möglich aber, daß seine bis zum Lächerlichsten gehenden Sonderbarkeiten überall Anstoß erregten, wo man ihn eben nicht genauer kannte, wie in Gotha. Hier erzählt man sich heute noch die lustigsten und lächerlichsten Anekdoten von dem ehemaligen Kapellmeister, Dinge, die ihm indessen Niemand übel genommen hat, an denen Niemand Anstoß nahm.

Wurde er aber auf die lächerliche Rolle, die er gespielt, aufmerksam gemacht, so zeigte sich bei ihm eine höchst reizbare Empfindlichkeit, und unter Fremden konnten ihm tausenderlei Verletzungen kaum erspart bleiben.

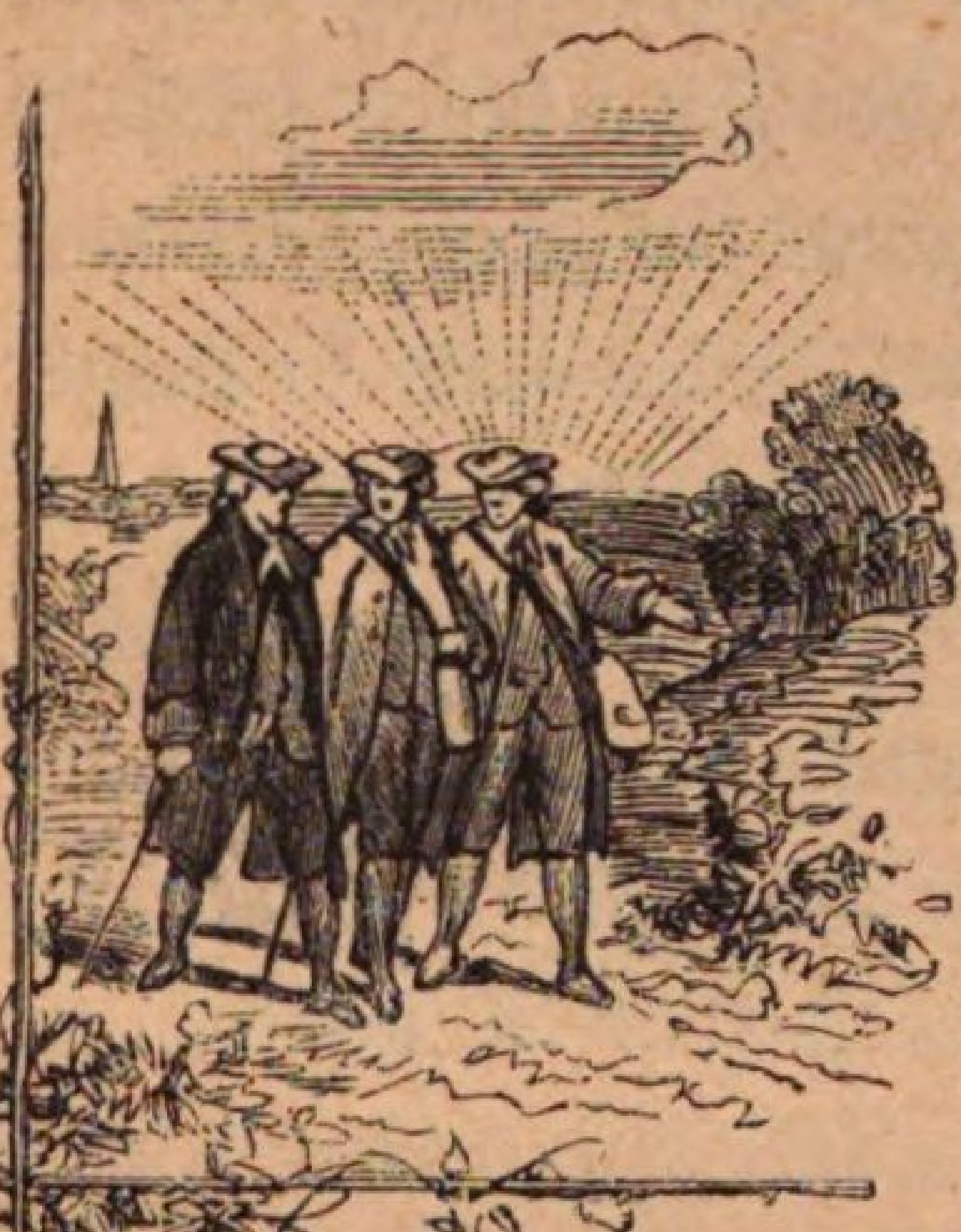
An seine Schrullen hatte sich sogar der Hof gewöhnt und nahm sie lachend hin. Die Herzogin hatte ein neues Fortepiano bekommen und ließ den Kapellmeister rufen, um es zu probiren. Nachdem dieser eine Weile phantasirt, steht er plötzlich auf und begibt sich in eine Zimmerecke. „Was machen Sie denn da für Betrachtungen, mein lieber Benda?" fragte die Herzogin endlich. „Gnädigste Herzogin", antwortete Benda mit völligem Ernste, „ich wollte nur hören, wie sich das Instrument von ferne ausnimmt." — In einer Probe zur Oper Romeo und Julie in Berlin begleitete das Orchester die Arie: „Ach, eben schloß ihr müdes Auge der schmerzensstillende Schlaf" nicht sanft genug; da rief Benda den Musikern zu: „Meine Herren, spielen Sie doch sachte, Sie werden das arme Kind aufwecken".

Tausend solcher Geschichten kursiren über den wunderlichen Mann; es muß ihm mit der Zeit förmlich zur zweiten Natur geworden sein, mit seinen Gedanken wo anders zu verweilen. Seine Gattin war

gestorben, und während er vor dem Klaviere sitzt und seinen Schmerz in den wehmüthigsten Tönen aushaucht, erinnert er sich, daß es die Etiquette erfordere, den Freunden die Trauerbotschaft mitzutheilen. Nun war er aber gewohnt, nie etwas ohne den Rath seiner Gattin zu thun. Schnell springt er auf, eilt auf die Thür des Nebenzimmers zu, öffnet sie und fragt: „Was meinst Du liebes Kind, ob ich — —?“ Die geliebte Todte liegt vor seinen Blicken!

Auch das wäre zu lächerlich, wenn es nicht eben so traurig wäre.

Kleeblätter.



1. Drei Freunde.

Es war ein wundervoller Tag des Jahres 1723, als drei Männer auf der Straße von Sachsen nach Böhmen rüstig vorwärts schritten. Noch nicht lange war die Sonne hinter den bewaldeten Höhen emporgestiegen, der frische Morgenhauch umspielte noch die Wipfel der Bäume, und doch fuhren die Wanderer ab und zu schon mit dem Sacktuche nach der Stirn, um den reichlich perlenden Schweiß abzuwischen.

Was der Morgen versprach, das hielt der Tag. Kein Wölkchen schwamm an dem mattblauen Himmelsgewölbe, ungehindert brannten die glühenden Sonnenstrahlen hernieder, Büsche und Blumen ließen ermattet die Köpfe hängen, und unter der Hitze schien selbst die ganze Luft am fernen Horizonte in leise zitternder, flimmernder Bewegung zu sein. Jeder noch so magere Schatten war eine Wohlthat, und als die Straße die drei schmachtenden Wanderer endlich in einen prächtigen Wald führte, da athmeten sie wie neugeboren auf; wie auf Kommando flogen die Hüte in die Höhe, und ein jauchzender Jodler schallte in das Dickicht hinein und rief das Echo wach.

Undurchdringlich auch für die glühendsten Sonnenstrahlen schlangen sich die dichtbelaubten Zweige riesiger Buchen in einander, und der erquickende, frische Walddust, die nach der Gluthitze da draußen doppelt angenehme Kühle luden dringend zur Rast ein. Es bedurfte denn auch nur einer leisen Andeutung des Aelteren, der so ungefähr vierzig Jahre zählen mochte, um die beiden bedeutend jüngeren Gefährten seitwärts auf ein höchst einladendes Plätzchen unter einer breitästigen Buche zu dirigiren.

Wer nur einigermaßen einen Blick für Menschen und menschliche Verhältnisse besaß, der erkannte in den

Dreien sofort die wandernden Künstler, namentlich in den beiden Jüngeren, denen das weiche Haupthaar frei und fessellos um Stirn und Nacken wehte. Der Aeltere, schon in den Jahren des reifen Verstandes, hatte sich freilich mehr den Verhältnissen gefügt; Frisur und Puder hatten das Ihrige gethan, ihn glatt und kurfähig erscheinen zu lassen, aber das Feuer seiner Augen, die Lebendigkeit der Bewegungen und der Sprache verriethen nichts weniger als den Pedanten, und als die drei Männer nach ziemlich langer Ruhe weiterzogen und muntere Liedlein anstimmten, war gerade er es, der immer neue Weisen anzugeben und dieselben mit so kunstvollen Schnörkeln zu verzieren wußte, daß oftmals das ausgelassenste Gelächter der Gefährten den fröhlichen Gesang unterbrach. Wer noch daran zweifelte, daß nur ein Musiker diese tollen, dabei aber durchaus kunstgerechten Schnörkel erfinden konnte, der hätte sich noch an dem Abende desselben Tages ganz sicher davon überzeugen können.

Unter der breitästigen, ungeheuren Linde eines nicht unbedeutenden Dorfes, schon auf böhmischer Seite, saßen eine Menge Menschen beisammen. Fuhrwerke aller Art füllten das Gehöft des Dorfwirthes und waren auch noch in der Dorfstraße aufgefahren, und die Insassen, welche zur Neige des Tages müde, matt und von der

Hitze erschöpft hier angekommen waren, saßen nun einzeln oder gruppenweise, wie es sich gerade gefügt hatte, auf den in aller Eile hergestellten primitiven Bänken umher.

Aller Herren Unterthanen schienen hier vertreten zu sein, und der Wirth, der sonst oft tagelang nicht einen einzigen Reisenden zu beherbergen hatte, wußte gar nicht, wo er heute alle Hände hernehmen sollte, um nur alle die fremden Herrschaften bedienen zu können. Alles fragte nach Prag, Alles wollte nach Prag, und der Wirth, der selbst lange Zeit in Prag gewesen war, gab Allen die gewünschte Auskunft. Die Gespräche drehten sich nur um dies gemeinsame Ziel und um das bevorstehende große Ereigniß daselbst, dem die Reisenden sämmtlich zustrebten, und der Wirth meinte schmunzelnd zu einigen Bekannten, welche neugierig das ungewohnte Treiben in ihrem sonst so stillen Dorfe angafften, er wollte, daß Kaiser Karl sich alle Jahre ein paar Male zum böhmischen Könige krönen lassen möchte, denn das war das große Ereigniß, welches in den nächsten Tagen in Prag vor sich gehen sollte, und zu welchem die umfassendsten Vorbereitungen schon seit langer Zeit getroffen wurden.

Aus dem Walde heraustretend, hatten auch unsere drei Wanderer das Dorf vor sich, und obwohl die

Sonne noch nicht untergegangen war, beschlossen sie doch, in so fröhlicher Gesellschaft zu verweilen, anstatt noch weiter zu ziehen, denn auch sie steuerten dem gemeinsamen Ziele zu. Mit genauer Noth fanden sie noch ein Plätzchen und horchten hoch auf, als plötzlich musikalische Klänge an ihr Ohr schlugen. Einige böhmische Musikanten, die auch wohl in Prag noch irgendwo mit gutem Verdienste unterzukommen hofften, waren angelangt und benutzten die gute Gelegenheit, hier unter den vielen vornehmen Herrschaften eine kleine Ernte zu halten, es mochte wohl in ihrem Säckel ein wenig leer aussehen. Zwei Geigen, ein Hautbois und eine Laute ließen in gar nicht üblem Zusammenspiel so mancherlei damals bekannte und beliebte Weisen und auch böhmische Volkslieder hören, und die Erwartung der Musikanten in Hinsicht einer guten Ernte wurde auch nicht betrogen. Viele der Gäste traten zu ihnen und umstanden sie, und Jeder trug gern sein Scherflein bei.

Auch die drei Reisegefährten hatten aufmerksam zugehört, sich mancherlei Bemerkungen zu machen erlaubt, und der sammelnde Lautenspieler war nicht wenig verblüfft, als der Aelteste ihm lächelnd einen blanken Dukaten zusteckte und meinte, das sei für sie alle drei. Stotternd wollte der Ueberraschte eine Erwiderung hervorbringen, doch der Fremde schnitt ihm das Wort

ab, indem er ihn bat, ihm dafür einmal die Laute zu reichen, da er mit einem solchen Dinge auch ein wenig umzugehen wisse. Neugierieg guckten schon die Nächststehenden, als der Mann das Instrument in die Hand nahm und stimmte; als er aber mit vollen Griffen ein kurzes Vorspiel begann und in die eben gehörte Volksweise überging, da erkannte Jeder, daß Meistersinger der seltensten Art die Saiten ertönen ließen. Lautlose Stille begann sich über die vorher so lebhafte Gesellschaft zu verbreiten; Alle umstanden den Spielenden, auf die Bänke stiegen sie, um besser hören und den seltenen Künstler sehen zu können.

Der aber saß da, als ob die Umgebung gar nicht für ihn existire. Sein großes, schwärmerisches Auge hing an dem glühenden Abendhimmel, während seine Finger wie unbewußt bald in rauschenden Läufern und Accorden durch die Saiten stürmten, bald in einfach rührenden Melodien darüber hinhauchten; und als er endete, als die letzten Töne leise hinsterbend wie ein Hauch dahinzitterten, da hatte sich manch schönes Auge mit Thränen gefüllt und hing mit Bewunderung an den ausdrucksvollen, leuchtenden Zügen des Fremdlings. Mit scheuer Ehrfurcht aber standen die böhmischen Musikanten vor ihm; der Lautenist wagte kaum sein Instrument, in welchem er solche Töne wohl nie ver=

muthet, zu berühren, und selbst die Gefährten des Künstlers waren verstummt und keines Wortes mächtig. Als aber erst leise, als sei es eine Entweihung der feierlichen Stille, ein Zeichen des Beifalls sich hören ließ, das bald brausend zum Sturme anwuchs, da brach der Bann, und der jüngste der Gefährten fiel dem Meister um den Hals und rief begeistert: „Sylvio, Ihr seid doch der erste Künstler der Welt, so habe ich Euch selbst auf Eurem kunstvollen Instrumente noch nie spielen gehört.“ Sanft lächelnd aber drängte ihn Sylvio von sich und deutete nur schweigend mit der Hand nach dem verglühenden Abendroth. — —

Wer waren die Drei? Wer vor allen war der seltene Künstler? Niemand kannte ihn, und als am nächsten Morgen die Herrschaften nach einander aufbrachen, waren nach dem Zeugnisse des Wirthes die drei fremden Gesellen lange schon in den Morgen hinausgewandert.

* * *

Prag wimmelte von Menschen. Die Krönung Kaiser Karl's VI. zum Könige von Böhmen hatte sie zu Tausenden von nah und fern herbeigelockt. Ein Fest drängte das andere; eines der großartigsten aber war die Aufführung der Oper „Constanza e Fortezza“ von dem berühmten Johann Joseph Fux, dem Ober-

kapellmeister des Kaisers in Wien. Wer von Musikern die Reise nur irgend hatte machen können, war anwesend; war es doch allein schon der Reise werth, die weltberühmte Kaiserliche Kapelle einmal zu hören. Und nun gar erst die Oper des berühmten Oberkapellmeisters dieser seltenen Künstlervereinigung, und noch dazu in einer Riesenaufführung.

Die Wohnung des Vicekapellmeisters Antonio Caldara, der die Leitung des Ganzen übernommen hatte, wurde fast nicht leer von sich Meldenden, die alle theils die Oper sehen, theils darin mitwirken wollten. Das Sehen war ein schweres Ding. Der Zudrang der hohen und höchsten Herrschaften war so gewaltig, daß alle Plätze schon lange, lange vergeben waren. Da die Aufführung aber im Freien abgehalten werden sollte, und sowohl Chöre als auch Instrumente unverhältnißmäßig verstärkt werden mußten, so wurde die Mitwirkung fremder Künstler nach genügender Legitimation meist bestens acceptirt; sollten doch nicht weniger als 200 Sänger und 200 Instrumentisten zur Verwendung kommen.

Auch unsere drei Unbekannten hatten sich mit Mühe und Noth nach Kapellmeister Caldara's Wohnung hindurchgefunden. Der Aelteste gab dem aufwartenden

Diener seinen Namen: Sylvius Leopold Weiß aus Dresden in Begleitung zweier Kollegen wünsche dem Herrn Kapellmeister seine Aufwartung zu machen. Der Diener aber war nicht wenig erstaunt, statt des verdrießlichen Gesichtes, mit welchem sein Herr die fortwährenden Meldungen in letzter Zeit schon immer aufgenommen, denselben plötzlich aufspringen und ihn verwundert anstarren zu sehen. Er mußte noch einmal die Meldung wiederholen, und seine Verwunderung erreichte den höchsten Grad, als Caldara ihn eiligst zur Seite schob, auf die Thür zustürzte, mit einem förmlichen Jauchzen die drei Fremden in's Zimmer zog und den Aeltesten in seine Arme schloß.

Der Künstler war niemand Geringeres als der berühmte Lautenist der Dresdener Kapelle, Sylvius Leopold Weiß, der dem Capellmeister Caldara als der größte Lautenspieler Europa's mehr als zu gut bekannt war, und daß nun seine beiden Gefährten, die er als Johann Joachim Quanz und Carl Heinrich Graun vorstellte, gleichfalls in den herzlichsten Empfang eingeschlossen wurden, verstand sich von selbst. Weiß und seine Freunde wurden in den Künstlerkreisen überall mit der größten Freude und Zuvorkommenheit aufgenommen, und sie brauchten sich um ihr ferneres Verbleiben in Prag keine Sorgen zu machen, andere

Leute machten sich ein Vergnügen daraus, diese Sorge für sie zu übernehmen

Die Aufführung der Oper „Constanza e Fortezza“ fand in der angegebenen Großartigkeit statt. Bei derselben hatte Weiß auf die besondere Bitte Caldara's die Theorbe übernommen, und da sich seine Gefährten nicht von ihm trennen mochten, so waren auch sie unter die Mitwirkenden eingereiht worden, und zwar Quanz als Oboebläser und Graun als Violoncellist. Herrliche Tage waren es, namentlich für die jungen Männer, obwohl sie die glänzendsten Zeiten der Oper in Dresden mitgemacht und bereits hinter sich hatten; Festtage der schönsten Art waren es, die sie hier in Prag verlebten, Aufführungen der mannichfachsten Art wurden veranstaltet, Bekanntschaften über Bekanntschaften angeknüpft. Der größte Gewinn für sie war aber die innige Gemeinschaft, in die sie unter einander sich einlebten, und die zu einem Freundschaftsbunde für's ganze Leben führte.

Weiß, geboren 1684 zu Breslau, war schon über die Sturm- und Drangperiode der Jünglingsjahre hinaus und in das ruhige Alter getreten, in welchem man keine Sehnsucht mehr kennt, hinauszuschweifen in's Leben, einer ungewissen und unsicheren Zukunft entgegen. Seine Stellung in Dresden war vollkommen

behaglich, er war bei Hofe und auch im Volke äußerst beliebt und wußte sich diese Beliebtheit auch bis zu seinem Tode, am 10. October 1750, zu erhalten. Die Laute war damals noch ein sehr beliebtes Instrument, und von nah und fern zog der Ruf des ausgezeichneten Meisters Schüler herbei. Alle Stimmen der Zeitgenossen sind auch unerschöpflich in seinem Lobe, namentlich entzückte der Reiz seines seelenvollen Vortrages und wurde die Kunst des Improvisirens, die er in ungewöhnlichem Maße besessen, bewundert.

Der Ruhm seiner beiden jungen Gefährten auf der Fußtour nach Prag lag damals aber noch im Embryo; sie sollten sich ihre Sporen erst noch verdienen.

Quanz, geboren am 30. Januar 1697 zu Oberscheden bei Göttingen, war seit 1717 als Oboist bei der Königlich polnischen Kapelle in Dresden angestellt, wendete sich aber unter Buffardin's Leitung privatim der Flöte zu, deren bedeutendster Meister zu werden er von der Vorsehung ausersehen war. Nach jener Prager Reise ging er nach Italien, genoß in Rom den contrapunktischen Unterricht Gasparini's und wendete sich 1725 nach Neapel. Hier fand er durch Hasse Eingang bei Alessandro Scarlatti, blieb bis zum folgenden Frühjahr und ging dann über Rom und Venedig, wo er Leonardo da Vinci, Porpora und

Vivaldi kennen lernte, nach Paris und Lcndon. Im Jahre 1727 kehrte er nach Dresden zurück und wurde nun als Flötist mit 300 Thalern Gehalt bei der Kapelle angestellt.

Schon 1728 lernte er den Kronprinzen Friedrich von Preußen bei Gelegenheit einer Reise im Gefolge des Königs von Polen nach Berlin kennen, und obwohl er das Anerbieten der Königin von Preußen, mit 800 Thlrn. Gehalt in preußische Dienste zu treten, ausschlagen mußte, weil ihr Gemahl principiell gegen eine solche Anstellung gewesen sein würde, so erhielt er doch die Erlaubniß, von Zeit zu Zeit nach Berlin reisen und den Kronprinzen im Flötenspiel unterrichten zu dürfen. Auf seine Bitte bewilligte man ihm übrigens in Dresden 1733 auch ein Gehalt von 800 Thlrn. Bei diesen Lehrreisen nach Berlin mag er seinen erlauchten Schüler wohl auf seinen Freund Graun aufmerksam gemacht haben.

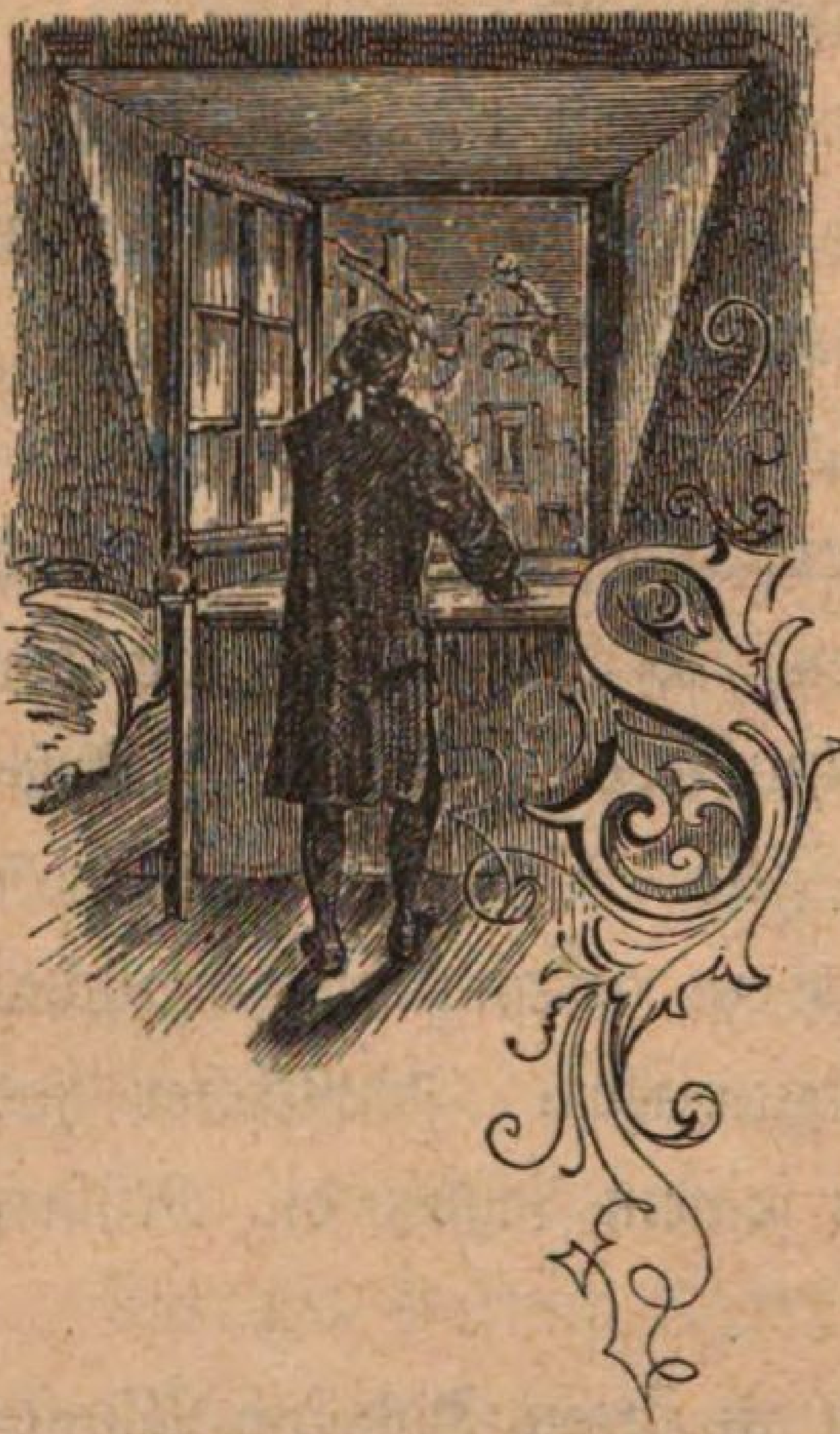
Graun war im Jahre 1725 auf die Empfehlung des Hofpoeten Ulrich von König von Dresden als Opernsänger nach Braunschweig gegangen, wo er sich nicht nur durch seine schöne Tenorstimme, sondern auch durch sein ausgezeichnetes Compositionstalent derart hervorthat, daß er bald zum Vicekapellmeister aufrückte und bei seinen Herzögen sehr beliebt war. Von diesen

erbat sich Kronprinz Friedrich den Sänger Graun, und so kam er, damals 34 Jahre alt, schon 1735 nach Rheinsberg. Nach dem Regierungsantritte Friedrich's mußte er eine Reise nach Italien machen, um eine italienische Sängergesellschaft für Berlin zusammenzubringen, und wurde nach seiner Zurückkunft mit 2000 Thlrn. Gehalt zum Kapellmeister ernannt.

Sein Freund Quanz siedelte erst 1741 für immer nach Berlin über, wo er den Unterricht des Königs zu leiten hatte. Er bekam gleichfalls 2000 Thlr. Gehalt, jede seiner Flötencompositionen erhielt er aber noch besonders honorirt, und da er angefangen hatte, auch selbstständig Flöten zu bauen, so ermunterte ihn der König auch dazu, indem er ihm jedes gelieferte Instrument mit 100 Dukaten bezahlte. Quanz hatte auch des Königs Kammer-Concerte zu arrangiren, brauchte aber im Orchester nicht mitzuwirken. Fürstlicher hat wohl nicht leicht ein Schüler seinem Lehrer die Mühen des Unterrichts vergolten.

Daß beide Künstler bis an ihren Tod die Günstlinge und Freunde des großen Königs gewesen sind, das ist ja allbekannt; er mußte aber beide noch vor sich abscheiden sehen, da Graun schon am 8. August 1759 plötzlich starb und Quanz ihm am 12. Juli 1773 in das Jenseits nachfolgte.

2. Ein vierblättriges Kleeblatt.



Schnee lag auf den Straßen der großen Stadt, Schnee deckte auch die Dächer und Thürme, die der einsame Mann dort oben in dem Dachstübchen bequem übersehen konnte.

Mitternacht war nahe.

Es war bitter kalt, aber die Luft so ruhig und klar, daß man noch tief in die dunklen Räume jenseits der blitzenden Sterne hinein zu sehen vermeinte.

Da ertönt ein fernes Glockenspiel zitternd durch die stille Nacht herüber, von hüben und drüben antwortet es von allen Thürmen — — Mitternacht!

Noch immer steht der Einsame am Fenster und blickt in den Nachthimmel hinauf. Sein Auge hängt bewundernd an den Millionen Welten, die so freundlich herniederleuchten auf das Stückchen Erde, als ob sie nur für sie da wären, nur zum Troste für einsame und verlassene Menschenkinder da oben leuchteten.

Da zieht er herauf, wie allnächtlich um diese Zeit, der strahlende Komet mit dem langen, feurigen Schweif, dem Einen zum Schrecken, dem Andern zur Bewunderung. Schon hat er die Höhe seines Glanzes hinter sich, bleicher ist er geworden und kleiner; er befindet sich schon wieder auf der Bahn in's Unendliche, die noch Niemand ergründet hat, und kehrt vielleicht erst nach Jahrhunderten, vielleicht nie mehr zurück.

Eine Thräne tritt an die Wimper des einsamen Beobachters und stiehlt sich langsam über die abgehärmte Wange.

„Ja, du unbekannte Welt, vor wenigen Tagen noch so strahlend, so glänzend, daß nichts neben deiner Schönheit bestehen konnte, — da ziehst du hin, um nach abermals wenigen Tagen vergessen zu sein von dem blöden Menschengeschlechte. Mein Leben gleicht

dir ganz. Jauchzten mir nicht Tausende zu? Streute man mir nicht Blumen und Kränze? Und jetzt? — Versunken und vergessen!“

Thräne auf Thräne rann über die Wange des Einsamen, der einstmals ein berühmter Künstler gewesen, ein Sänger, wie sie nur selten auftauchen aus dem Heere der Mittelmäßigkeit. Jetzt war er alt; junge, frische Kräfte waren an seine Stelle getreten, Mancher mochte sich wohl noch der Zeit erinnern, wo seine Stimme das Ohr entzückte, aber die Mehrzahl des Publikums kannte nicht einmal mehr seinen Namen.

Künstlerloos!

Sie alle lockt der Lorbeer, und wenn auch heut zu Tage kein Dichter=, kein Künstlerhaupt mehr in öffentlicher Volks= oder Rathsversammlung oder von Kaiser und Königen mit dem Lorbeer gekrönt wird, so ist an dessen Stelle ein anderer Begriff getreten. Das Streben, das Ringen geht nach wie vor nach demselben Ziele, ist im Wesentlichen dasselbe geblieben.

Indessen ist es nicht nur der ephemere Eintagsruhm, nicht der Beifallsjubel der versammelten gegenwärtigen Menge allein, welcher den Künstler anspornt zu immer neuen Leistungen, zu stetig erhöhten Kraftanstrengungen bei seinen Produktionen. Die Frage:

Was sagt die Welt dazu? tritt ihre Bedeutung zur Hälfte ab an jene: Was wird die Nachwelt dazu sagen? Ja, Anerkennung der Mitwelt — Anerkennung der Nachwelt, das ist es, wonach der Künstler strebt, beide sind die Hebel, welche sein Leben beherrschen, gewissermaßen dirigiren.

Mancher begnügt sich mit dem Einen. Mit dem Nachruhm ist's ein eigen Ding, und die Anerkennung der Mitwelt ist daher sein einzig Ziel. Seine Ruhmbegierde findet volle Befriedigung, und auch der anderweitige Gewinn ist wohl nicht zu verachten. Ihn kümmert nicht, was nach uns kommt, und das berüchtigte Après nous le déluge! der Frau von Pompadour ist ihm aus der Seele gesprochen.

Ein Anderer möchte es ihm wohl gern nachthun, aber es fehlt ihm dieses und jenes dazu, er selbst weiß nicht was, und Niemand kann es ihm sagen. Kurz, es gelingt ihm nicht, sich Bahn zu brechen. Da findet er in dem Gedanken: Die Nachwelt wird anders urtheilen! Beruhigung, der Gedanke hält ihn aufrecht trotz des ungünstigen Schicksals und giebt ihm die Kraft, rüstig weiter zu arbeiten. Wohl ihm, daß ihm das Seherauge fehlt, er würde sonst vielleicht dennoch trostlos die Hand sinken lassen.

Weder mit dem Einen noch mit dem Andern ist zu rechten: Jeder mag sein Thun und Treiben vor sich, seinen Mit- und Nachmenschen verantworten.

Glücklich aber, und im wahren Sinne ein ächter Künstler ist der, welcher schafft aus innerem Drange, ohne zu fragen, was die Mit- und Nachwelt zu seinen Leistungen sagen wird. Leitet ihn der hohe Genius der Kunst, so findet sich ja eben alles Uebrige von selbst. Freilich kann der Fall eintreten, daß die Mitwelt wenig Notiz von ihm nimmt, daß Kleinlichkeit oder Eigennutz seiner Nebenmenschen ihn um Anerkennung, Ruhm und Geld bringen. Ob aber auf die Dauer? Diese Frage muß wohl entschieden verneint werden. Mag er lange kämpfen müssen, mag er vielleicht Zeit seines Lebens mit Anfechtungen allerlei Art, selbst mit Mangel und Noth zu kämpfen haben, der Nachruhm wenigstens ist ihm sicher. Allerdings ist das für den Künstler selbst ein leidiger Trost, aber es ist ein Trost, der ihn über die Erdensorgen hinwegzuheben vermag.

Am besten ist in dieser Beziehung der bildende Künstler daran. Bildhauer und Maler arbeiten zum Theil schon in unvergänglichem Material, brauchen die Ausführung ihres Kunstwerkes nicht erst Fremden zu überlassen, sondern verwirklichen ihre Ideale mit eigenen Händen. Nach Jahrtausenden noch steht

die Menschheit staunend vor dem Bildwerke, das selbst als Bruchstück, als verstümmelter Torso noch im Stande ist, die hohe Meisterschaft seines Urhebers zu bekunden.

Ihnen gegenüber ist der Musiker in jeder Beziehung im Nachtheile. Der Componist ist bei aller Größe auf Fremde angewiesen, seine Werke zur Aufführung zu bringen; in ihre Hand ist es gelegt, ihn zu heben, ihn zu stürzen. Auch seine gelungenste Composition verfehlt bei schlechter Ausführung ihre Wirkung und geht spurlos an den Hörern vorüber. Bei guter Ausführung aber ist sein Weg zur Unsterblichkeit eben so gesichert, wie der des Bildhauers und Malers.

Nur der Virtuos, der zugleich Componist für sein Instrument ist, bringt sein Ideal selbst zur Darstellung, und oftmals ist ein anderer Virtuos, selbst bei anerkannter Meisterschaft, nicht im Stande, die geistige Eigenthümlichkeit des Werkes so wiederzugeben, wie jener es verlangte und eigenhändig vermochte. Wie oft hört man nicht die Bemerkung: Ja, das muß man von ihm selbst spielen gehört haben, um es ganz würdigen zu können. Aber — — wenn er zurückgetreten ist von seiner öffentlichen Wirksamkeit, oder wenn der Tod ihn aus der Reihe der Lebenden gestrichen, dann lebt er wohl noch in der Erinnerung bei denen, die ihn

gehört haben. Andere kennen ihn indessen nur noch vom Hörensagen, denn was er gewesen, was er geleistet, wie er die Hörer entzückt, begeistert, hingerissen hat, dafür fehlt ihnen jeder Maßstab.

Der Virtuos ist einzig und allein auf die Mitwelt angewiesen; er hat keine Rechte an die Nachwelt und sie nicht an ihn. Er muß also darnach streben, die Anerkennung zu erringen, so lange er lebt; gelingt ihm das nicht, so ist sein Leben verfehlt, all' seine Mühen und Anstrengungen sind verloren.

Das aber ist die Stellung der ausübenden Künstler überhaupt. Es sind Kometen, die da aufgehen in glänzender Pracht, einen feurigen, strahlenden Schweif hinter sich herziehen, verschwinden, um vielleicht nach einem Jahrhundert erst wiederzukehren. Der Sänger, der Schauspieler befinden sich mit dem Virtuosen in derselben Lage. Hart und mitleidslos klingend, aber treffend und wahr ist des Dichters Wort:

„Die Nachwelt flicht dem Mimen keine Kränze!"

Wer kennt einen Devrient, Talma, einen Caffarelli, Broschi, Senesino, eine Catalani, Pasta, Malibran u. A.? Dem Namen nach sind sie vielleicht noch Manchem bekannt. Aber Abtreten von dem Schauplatze, der die Welt bedeutet, ist für sie fast gleichbedeutend mit Vergessensein. Und doch hat ihr Ruhm

einmal die Welt durchflogen, Millionen jauchzten ihnen zu und wurden hingerissen von ihren Leistungen, daß es der Nachwelt, die davon hört, fast bedünken will wie Uebertreibung. Versunken und vergessen! Es ist ein traurig Loos, das sie dazu bestimmen muß, die Gegenwart auszukaufen bis zur Neige.

Glücklich derjenige von ihnen, den der Tod dahinrafft inmitten seiner glänzenden Wirksamkeit, ein leuchtend Meteor, dessen Glanz eben so plötzlich erloschen, wie aufgegangen. Bedauernswerth derjenige, welcher zurücktreten muß, wenn er vielleicht noch in rüstiger Kraft Jahre seines Lebens vor sich hat; er überlebt sich selbst, er wird lebend zu den Todten gezählt — ein Licht, das die Finsterniß erhellte und langsam, allmälig, unmerklich erlosch.

Es ist aber ein großes Unrecht, diese nur ausübenden Künstler, die nicht dauernde, zur Bewunderung auf die Nachwelt kommende Kunstwerke schaffen, zu vergessen. Sie tragen doch unstreitig zur Entwickelung der Kunst das Ihrige redlich bei. Was sollte aus der Musik, was aus der dramatischen Kunst werden, wenn sie nicht wären, die Tonschöpfungen dem Ohre mitzutheilen, den dramatischen Gestalten Leben und Bewegung zu geben? Und wo eine vorzügliche Kapelle, wo ein ausgezeichnetes Opernpersonal thätig ist, da ist

musikalisches Leben, da kommen die Meisterwerke der verschiedensten Nationen zur Geltung. Der schaffende Künstler aber wird dadurch wiederum mitten in die Welt hineinversetzt, in welcher einzig und allein der Lebensodem für ihn weht. Was als Knospe in seiner Brust schlummerte, wirft die Schuppen ab, die Blüthen brechen auf und entfalten sich mit ihrem Glanze, ihrem Dufte. Lange in ihm schlummernde Ideen gewinnen Farbe und Gestalt, neue tauchen auf, sein schaffender Geist saugt aus dieser Atmosphäre fortdauernd neue Nahrung. Wo aber diese Verhältnisse fehlen, da fehlt der befruchtende Hauch, der es den Knospen möglich macht, sich zu duftenden Blüthen zu entfalten.

Deshalb Ehre, dem Ehre gebührt; Recht, dem Recht gebührt! Die ausübenden Künstler, Sänger und Sängerinnen haben auch ein Recht darauf, genannt zu werden, wo man von den Besten des musikalischen Volkes spricht. Dieses Recht hat ihnen nun wohl nie Jemand bestritten; so lange sie lebten, füllten ihre Namen regelmäßig die Spalten der Kunst- und Tagesliteratur, aber — was dann? Wie in den Wässern des Gießbaches eine Welle die andere drängt, stets dieselbe und doch stets eine andere, so werden auch heut noch jene Spalten an denselben Plätzen mit Namen gefüllt; es betrifft dieselben Produktionen und doch stets

andere, weil andere Personen. Die Welle, die vorübergerauscht, ist dahin — von dem Segen, den sie gespendet, spricht man wohl noch eine Zeit lang — und dann? — — Versunken und vergessen! Der Sänger, dessen Gesang die Welt entzückte, ist verstummt; man klagt wohl noch eine Zeit lang um ihn — und dann? — — Versunken und vergessen!

* * *

Um circa fünfzig Jahre in der Zeitrechnung zurückgehend, finden wir an der Berliner Bühne ein Opernpersonal, dessen Wirksamkeit ohne Frage als eine der glänzendsten Perioden dieser Oper angesehen werden muß. Nicht das Auftreten einer einzelnen Gesangsgröße erhebt die Leistungen einer Bühne auf den Gipfelpunkt. Man wird in solchem Falle dann immer nur den Künstler bewundern und über ihm das Kunstwerk selbst hintenan setzen; ist es doch oft genug dagewesen, daß ein eminenter Künstler selbst in Kunstwerken zweiten oder noch niederen Grades alle Welt hingerissen hat,

die Seichtigkeit des Werkes vollständig hat vergessen machen.

Wie wäre es andererseits auch möglich, daß eine Oper von anerkannt erstem Range zur vollen Wirkung kommen könnte, wenn nur eine Hauptpartie vortrefflich besetzt worden, die andern dagegen höchst stiefmütterlich bedacht wären? Wie soll ein solches Kunstwerk zur Geltung kommen, seine vom Componisten beabsichtigte Wirkung auf die Zuhörer ausüben können, wenn z. B. irgend eine berühmte italienische Sängerin ihre Hauptrolle in italienischer Sprache absingt und die übrigen Darsteller und die Chöre daneben in deutscher Sprache agiren, wie wir diesen Unfug leider so manchmal Gelegenheit gehabt haben mit durchzumachen? Nein, nur das Zusammenwirken von einer Anzahl namhafter künstlerischer Individuen ist im Stande, eine Bühne auf die Höhe der Entwickelung zu erheben, nur durch Besetzung der Rollen mit einander ebenbürtigen Künstlern vermag ein Kunstwerk zur vollen Wirkung zu kommen, und nur dann ist ein solches Institut in der Lage, auf das gesammte musikalische Leben einen maßgebenden und nachhaltigen Einfluß auszuüben.

Und ein solches Zusammenwirken fand in der angegebenen Zeit an der Berliner Bühne statt; sie besaß damals eine Anzahl von Mitgliedern, deren Namen

weit über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinaus einen gar hellen Klang hatten. Wir nennen Fischer, den berühmten Baßrivalen der Castraten Concialini und Tombolini, ferner Blume, Wauer, die Tenöre Stümer und Bader, die Sängerinnen Milder-Hauptmann, Schulz, Seidler, Eunike, alles Gesangsgrößen ersten Ranges. Wer kennt sie noch? Wer kennt auch nur noch ihre Namen? Kaum, daß ältere Leute sich ihrer noch aus ihrer späteren Wirksamkeit erinnern, wo schon jenes wundervolle Ensemble zum Theil gesprengt war.

Es trafen aber auch noch mannichfache andere Umstände zusammen, welche dieses Zusammenwirken ermöglichten und begünstigten. Wir haben ja in jüngster Zeit erst Gelegenheit gehabt, zu erfahren, was für ein Unheil der Krieg, was für ein Heil der Friede ist. Nun denke man zurück, welchen entsetzlichen Druck jene aus der französischen Revolution hervorgegangenen furchtbaren Kämpfe mehr oder weniger auf ganz Europa ausübten, man denke zurück an den Druck, der seit 1806 speciell auf Preußen lastete. Die Beendigung jenes unseligen Krieges brachte naturgemäß eine Zeit des Aufschwungs und der Neublüthe für alle Gestaltungen und Segnungen des Friedens. Ein Sturm der Hoffnungen, der Freude, des Glücks rauschte durch

die Gemüther, von dem nur derjenige eine richtige Vorstellung haben kann, welcher jene Zeit miterlebte. Das Gefühl der Rettung und des sicheren Friedens durchzitterte alle Herzen mit nie gekannter Seligkeit, die Brust hob sich in dem Bewußtsein, nun endlich unter einem blauen Himmel zu wohnen, nachdem man neun Jahre unter schweren Gewittern zugebracht. Dieser Frühlingshimmel konnte nicht anders als im höchsten Maße segensreich auf Kunst und Künstler einwirken; jede Blüthe der Kunst erhob in der durch die vorangegangenen donnernden Gewitter gereinigten Luft das Haupt frischer und üppiger, getränkt durch den segnenden Himmelsthau des Friedens und neuer Hoffnungen.

Dazu kam, daß im Jahre 1815 August Wilhelm Iffland, der bisherige Leiter des Berliner Nationaltheaters, gestorben war. So schwer auch dieser Verlust die ganze dramatische Kunst traf, so war sein Tod für die Berliner Oper speciell in gewissem Sinne ein Vortheil. Bezeichnet der Amtsantritt eines neuen Leiters zwar immer einen Umschwung, einen neuen Abschnitt in der Entwickelung eines solchen Institutes — hier war es nicht nur ein Wechsel der Personen, sondern eine gänzliche Umgestaltung der Verhältnisse.

Iffland's Nachfolger war der Graf Carl von Brühl. Er übernahm im Jahre 1815 die Leitung

der Königlichen Schauspiele nicht als Director, sondern als General=Intendant, und das bisherige National=theater wurde Hoftheater. Das hat nun ganz gewiß auch seine Nachtheile gehabt, vorläufig aber kamen dem Institute nur die Vortheile dieser Umwandlung zu gut, unter welchen die reichen Zuschüsse, welche der neue General=Intendant in Folge seiner Stellung zum Hofe und zum Könige fordern konnte und mußte, gewiß nicht in letzter Reihe stehen. Graf Brühl, ein Mann von edelster Bildung und feinstem Kunstgeschmack, in der Musik selbst praktisch tüchtig, ermöglichte das Engagement eines Bader, einer Milder und Seidler neben den oben genannten schon vorhandenen Kräften und stellte dadurch ein Personal her, wie es selten zusammengebracht worden ist.

Außer den Meisterwerken Gluck's und Mozart's suchte er die ausgezeichnetsten Werke der Neuzeit so bald als möglich dem Berliner Publikum vorzuführen; so erschienen unter seiner Verwaltung: „Fidelio", „Undine" von Hoffmann, Spontini's „Olympia" und „Nurmahal", Weber's „Freischütz" und „Euryanthe", Spohr's „Jessonda", Cherubini's „Abenceragen", Rossini's „Tancred", „Othello" und „Barbier", Onslow's „Hausirer", Auber's „Maurer" u. s. w.

Bis zum Jahre 1830 führte Graf Brühl die

Leitung der Schauspiele, und diese fünfzehn Jahre sind eine Zeit immerwährender musikalischer Triumphe gewesen, da in den Leistungen eher eine sich fortdauernd steigernde Zunahme als eine Abnahme zu bemerken gewesen ist. Mit glänzender Schrift sind die Namen jener Künstler und Küstlerinnen in dem Tempel der dramatischen Kunst verewigt; es wird namentlich eine Bühne selten eine solche Gruppe von Sängerinnen beisammen haben, wie diese vier es waren, denen die nachfolgenden Zeilen gewidmet sind. Es wäre damals auch zu den umfassendsten Werken der Neuzeit niemals eine fremde Sängerin zur Aushülfe nöthig gewesen, und die vorhandenen standen beim Publikum im Allgemeinen, sowie in der Kunstwelt im Besonderen in so hohem Ansehen, daß es auch schwer gewesen sein würde, in der Person einer Fremden auch nur für eine von ihnen einen willkommenen Ersatz zu bieten.

* *
*

In diesem vierblättrigen Kleeblatte war Anna Milder jedenfalls die eigenartigste.

Ihr Vater, Felix Milder, war Conditor bei dem österreichischen Internuntius Baron Herbert in Constantinopel, als ihm am 13. December 1785 diese Tochter — Anna Pauline — geboren wurde. Im Jahre 1790 siedelte er als Dolmetscher nach Bukarest

über, der nachfolgende Krieg zwischen Oesterreich und der Türkei warf ihn aber mannichfach umher, und nach schauerlichen Irrfahrten, in türkischen Verkleidungen, unter Zigeunerbanden u. s. w., kam die Familie endlich um 1795 nach Wien.

Hier zum ersten Male bekam das Kind wirkliche Musik zu hören, und der Eindruck war ein sehr tiefer und nachhaltiger. Ihre Bitten, Musikunterricht nehmen zu dürfen, wurden erfüllt, und wenn auch ihr erster Lehrer nur ein einfacher Dorfschulmeister war, der ihr von vornherein gleich großartige Bravourarien einstudirte, so hatte sie doch bald Gelegenheit, die Aufmerksamkeit Sigismund Neukomm's auf sich zu lenken, und nun übernahm dieser ihre weitere Ausbildung. Zwei Jahre lang mußte sie fast unausgesetzt Uebungen und Scala singen, und ihre Stimme entwickelte sich namentlich in der tiefen und Mittellage zu einer seltenen Fülle und Kraft. Schwer war es jedoch, die Einwilligung der Eltern für die Bühnencarriere zu gewinnen, aber Neukomm und Madame Hoffer, die Schwägerin Mozart's, bewerkstelligten es endlich, und die letztere leitete auch die Verhandlungen mit Schikaneder ein, welche schließlich zu einem Engagement mit 500 fl. führten.

Vervollständigen wir, ehe wir die Sängerin charak-

terisiren, erst noch in Kürze den biographischen Ueberblick. Im Jahre 1810 verheirathete sie sich mit dem Juwelier Hauptmann und trat 1812 eine Kunstreise über Breslau nach Berlin an, wo sie mit außerordentlichem Erfolge sang. 1813 reiste sie nach Karlsruhe, Stuttgart und Frankfurt a. M. Der Staatskanzler Fürst Hardenberg, welcher sie 1814 in Wien hörte, machte ihr glänzende Anträge für Berlin, und im Jahre 1815 reiste sie dahin ab, trat 32mal als Gast auf und wurde in Folge dessen auch mit 4000 Thlrn. Gehalt und drei Monaten Urlaub jährlich fest für die Berliner Oper engagirt. Für ihre unglückseligen häuslichen Verhältnisse, die hier nicht hergehören, die aber von diesem Engagement ab ihr ganzes Leben verbitterten, fand sie Trost in der Achtung und Anerkennung, die ihr von allen Seiten entgegengebracht wurden. Im Jahre 1831 trat sie in den Ruhestand, sang nur noch vorübergehend 1834 zweimal die Iphigenie und starb nach nur dreitägigem Krankenlager ganz plötzlich am 29. Mai 1838.

Anna Milder vereinigte zwei Bedingungen in sich, welche sie für die Bühne, die ja für Auge und Ohr gleichzeitig die künstlerische Erregung zu bewirken hat, zu einer Künstlerin ersten Ranges machen mußten. Das waren ihre kolossale Stimme und ihre wahrhaft

majestätische Gestalt. Es hat wohl nie eine Alceste, eine Statyra (in der Olympia von Spontini) gegeben, welche in diesem Maße den Ausdruck königlicher und priesterlicher Würde mit mütterlicher Hoheit so verschwistert plastisch wiedergeben konnte wie sie. Ihr wahrhaft edler Sinn für plastische Kunstschönheit, z. B. für die Tiefen der Gluck'schen Musik, die ernste dramatische Ruhe, welche den Grundzug ihres ganzen Wesens bildete, ließen solche Rollen wie nur eigens für sie geschaffen erscheinen. Sonderbar freilich klingt es, wenn man damit einige Rollen zusammenhält, welche in Wahrheit für sie componirt sind, wie z. B. die Leonore im „Fidelio"; denn nach der Dichtung ist in der Leonore wohl ein Weib gedacht von edlem Wuchse, edler Haltung, nicht aber eine Persönlichkeit, die nur Macht, Hoheit und Würde im vollendetsten Maße repräsentirte. Anna Milder's Erscheinung hatte nichts Jungfräuliches, aber jeder Zoll an ihr war eine Königin, daher war sie eine Herrscherin, eine Obervestalin, eine Priesterin, wie die Bühne weder vor noch nach ihr gesehen hat.

Die Stimme unserer Sängerin war an Macht und Fülle in diesem Jahrhundert die zweite in Europa, sie wurde einzig und allein übertroffen durch die der Angelica Catalani. Sehen wir auf die Wirkung, so

müssen wir allerdings Nanette Schechner noch die Palme vor ihr zuerkennen; sie allein war im Stande, ihre Stimme neben einer Anna Milder geltend zu machen, stand ihr aber an Tonfülle bedeutend nach. Dafür entwickelte sie eine geistige Energie, hauchte jedem Tone einen Schmelz, einen Seelenreiz ein, wie es der Milder niemals zu Gebote stand. Diese drei Sängerinnen sind in Bezug auf das Material, die Stimme an sich, unstreitig die ersten drei in Europa gewesen, und wohl heute noch unerreicht. Als Anna Milder noch die junge Schülerin Sigismund Neukomm's war, sagte ihr schon der Altvater Joseph Haydn, als er sie auf seinen Wunsch hörte: „Liebes Kind, Sie haben eine Stimme wie ein Haus!" und Fr. Rellstab, der sie 1811 in Wien hörte, berichtet über sie: „Wenn man den Berichten des Herrn Kapellmeister Reichardt und anderer Tonkünstler trauen soll, so kann man sich ihre ausgezeichnet schöne Stimme nicht anders denken, als ein schönes, volles Orgelregister. Es kann keine Sängerin und Tonkünstlerin geben, auf welche sowohl meine Neugier mehr gespannt gewesen wäre, als meine Aufmerksamkeit in größerer Erwartung. Bei meiner ersten Anwesenheit in Wien war sie verreist, bei meiner Rückkehr aus Italien fand ich sie aber und hörte und studirte ich ihre Stimme alle Tage."

Es war kein Wunder, daß selbst Napoleon, vor dem sie 1809 in Schönbrunn singen mußte, hingerissen wurde, und er ließ der Sängerin, von deren Stimme er sagte: „Voilà une voix, depuis longtemps je n'ai pas entendu une telle voix!“ ein Engagement nach Paris antragen, nach welchem sie 30,000 Frs. Gehalt, drei Monate Zeit zum Einstudiren jeder Rolle, alle Meister zur ferneren Ausbildung erhalten sollte, während ihr für das zweite Jahr von vornherein ein Gehalt von 40,000 Frs., für die Mitwirkung in den kaiserlichen Concerten extra 5000 Frs. und diese Summe ihr auch nach zweijähriger Dienstzeit als Pension zugesichert wurde.

Oben angedeutete, anderweitige trübe Verhältnisse zwangen sie, diesen Contract, wie er wohl noch nie einer Sängerin geboten worden ist, nicht anzunehmen, wie sie auch später — 1813 — durch ein ähnliches erzwungenes Ausschlagen eines Antrages den König von Württemberg sich dermaßen verfeindete, daß dieser ihr sogar den Aufenthalt in seinen Staaten verbieten ließ.

Wie sie aber als Sängerin allgemein gefeiert wurde, mag schließlich noch der Spruch bezeugen, welchen ihr Goethe bei ihrer fünfundzwanzigjährigen Dienstfeier 1828 mit einem Prachtexemplare seiner „Iphigenia“ übersandte:

„Dies unschuldvolle, fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch noch höh'res Ziel,
Betont von Gluck, von Dir gesungen." —

Josephine Schulze, geb. Killitschgy, war das ergänzende Gegenstück Anna Milder's auf dem Felde der großen Oper. War jene die verkörperte plastische Ruhe, so war diese die nie verlöschende Leidenschaft; kannte jene keinen Sporn, so diese keinen Zügel, sie war Bravoursängerin im eigentlichsten Sinne des Wortes.

Sie war geboren um 1790 in Wien und soll ihren ersten Gesangunterricht von Antonio Salieri erhalten haben. Von 1810—13 war sie in Breslau engagirt, gastirte aber auch gleichzeitig mit großem Erfolge in Berlin. Diesen Aufenthalt in der Residenz benutzte die fleißige, junge Künstlerin dazu, um noch den Unterricht Vincenzo Righini's zu genießen, der damals noch immer als Kapellmeister der italienischen Oper in Berlin lebte, obwohl diese seit 1806 eigentlich ganz aufgehört hatte. Durch diesen Unterricht aber bildete sie sich erst eigentlich zu einer so ausgezeichneten Bravoursängerin aus. Die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung berichtete damals über sie: „Sie ist ein junges, sehr vortheilhaft gebildetes, blühendes

Mädchen mit einer vollen schönen Stimme, reiner Intonation und gutem Vortrage nach italienischer Weise. Sie umfaßt zwar nur zwei Octaven, aber alle Töne sind rein und schön, und wer wollte dafür nicht hingeben, was über diese Sphäre hinausgehen könnte? Sie versteht, ihre schöne, von Natur sehr starke Stimme vortrefflich zu mäßigen, so daß sie zu tragende Stellen, auch Passagen mezza voce sehr zart, lieblich und fertig vorträgt, ebenso aber, wo es gilt, mit ganzer voller Stimme selbst durch das Forte des Orchesters dringt, ohne daß ihr Ton darum gellend oder schreiend würde." Am 6. Mai 1813 trat sie als neues Mitglied der Berliner Bühne zum ersten Male in der königlichen Oper auf, nachdem sie sich 1812 mit dem Justizrath Schulze verheirathet hatte, und gehörte diesem Institute bis zum Jahre 1831 an, wo sie fast gleichzeitig mit Anna Milder auf ihren Wunsch in den Ruhestand sich zurückzog.

Ein Hauptvorzug dieser Sängerin war ihre große musikalische Sicherheit, mit der sie bei ihrem eifrigen Willen, immer auszuhelfen, wo es irgend die künstlerische Ehre erforderte, die allerverschiedenartigsten Partien übernahm. Ihr eigentliches Fach waren die kolorirten, heroischen und tragischen Rollen, die Donna Anna im „Don Juan", die Amazily im „Cortez",

Eglantine in der „Euryanthe" und dergleichen. Diese Sicherheit machte sie unschätzbar, namentlich für alle Ensembles, und ihre prächtigen Mittel, ihre ausgezeichnete Fertigkeit ließen sie oft Erstaunenswürdiges leisten, wenn auch die Schönheit ihrer Leistungen oft durch zu große Leidenschaftlichkeit beeinträchtigt wurde. Sie konnte es wagen, selbst mit einer Catalani in die Schranken zu treten.

Bei einem Concerte, welches für diese große Sängerin im Opernhause gegeben wurde, wünschte sie, daß auch einige einheimische Sänger und Sängerinnen sich daran betheiligen möchten. Niemand aber wagte den hingeworfenen Handschuh aufzuheben, bis sich Josephine Schulze dazu bereit erklärte, und in dem Turniere, wenn auch nicht als Siegerin glänzte, doch neben der übermächtigen Gegnerin einen außerordentlichen Triumph feierte, als eine echte Verfechterin heimathlicher Kunst gegenüber dem ausländischen Virtuosenwunder. Selbst die Catalani erkannte den Muth und die seltene Geschicklichkeit ihrer deutschen Collegin willig an und äußerte über sie in ihrem seltsamen französisch-italienischen Jargon: „Ah, c'est une femme étonnante! que cette femme a des pouvoirs!"

* * *

Wie Anna Milder und Josephine Schulze in der großen Oper, so standen Karoline Seidler und Johanna Eunike in der heiteren Oper zu einander.

— — —

Geboren wurde Karoline Seidler, Tochter des Concertmeisters Anton Wranitzki, in Wien um 1790. Der Vater ließ ihre ungemein liebliche Stimme schon früh ausbilden und dem Betreten der Bühne stand nichts im Wege. Im Jahre 1812 verheirathete sie sich mit dem Berliner Violinisten Seidler, welcher in Folge der 1806 eingetretenen Reduction der königlichen Kapelle nach Wien gekommen war, wo er sich niederließ. Im Jahre 1816 aber erhielt er einen neuen Ruf als erster Violinist und Concertmeister an der königlichen Kapelle nach Berlin und seine Gattin folgte ihm dahin. Ihre Gastdarstellungen führten zu einem festen Engagement, welches sie am 3. Juni 1817 antrat. Im Jahre 1838 ließ sie sich pensioniren.

Ihre Begabung für die Bühne war eine außer=

ordentliche. Sie war eine der anmuthigsten, reizendsten Erscheinungen, und für ihren Gesang gibt es gleichfalls keine passendere Bezeichnung als reizend. Ihre Stimme war nicht von jener Mächtigkeit, wie die einer Anna Milder, aber immerhin stark genug, um das Opernhaus zu füllen; dabei besaß sie eine Geläufigkeit, die mehr angeboren als anstudirt war. Darin lag auch wohl ein Haupthebel für den Enthusiasmus, mit welchem sie als schöne Müllerin, Zerline u. s. w. gehört wurde. Sie verschonte das Publikum mit jenen sichtbaren Kehl- und Gesichtsmuskelanstrengungen, welche heut zu Tage fast unzertrennlich zu sein scheinen von Gesangsvirtuosität; es ist, als ob unsere Sängerinnen die Hörer wollen empfinden lassen, unter welchen Mühen und Anstrengungen sie ihre Fertigkeit erlangt haben. Die Geläufigkeit war Karoline Seidler angeboren, und wenn auch Kunst und eifriges Studium nicht unwesentlich nachgeholfen hatten, so machte ihre Fertigkeit einen wahrhaft wohlthuenden Eindruck, was man von unseren Sängerinnen leider so selten sagen kann. Es ist aber nicht zu leugnen, daß sie ihre Erfolge vorzugsweise dem Zauber ihrer ganzen Persönlichkeit verdankte. Sie war der gefeierte Liebling, die von allen Seiten umflatterte Rose, und wir haben als zweites Beispiel von solcher durch die

Persönlichkeit fesselnden und eine wahre Macht im Publikum ausübenden Erscheinung nur noch die spätere Henriette Sontag zu nennen, bei welcher dies in noch bedeutend höherem Grade der Fall war. Bei der allbezwingenden Macht einer Nanette Schechner und Jenny Lind steht die Persönlichkeit erst in zweiter Reihe, hier war es die Gewalt einer zauberischen Kunst, welche hinriß bis zum enthusiastischen Jubel.

Welcher Erfolg der künstlerisch höhere ist, unterliegt natürlich keinem Zweifel.

Dessen ungeachtet war Karoline Seidler eine Sängerin ersten Ranges. Ihre Passagen waren durch die vollen zwei Octaven ihres Stimmumfanges hindurch flüssig wie der sprudelnde Quell, die Töne reihten sich leicht und ungezwungen, in reinster Gleichmäßigkeit an einander und behielten dabei stets den wunderbar schönen Silberklang, der ihnen eigenthümlich war. Dieser prachtvolle Klang verlor sich auch nicht mit den Jahren, wenn er auch schwächer und weniger voll wurde, und noch in ihrer letzten Rolle war der Ton so rein und klar, wie er nur je gewesen.

Wenn man unsere Sängerinnen, wenigstens doch die größte Mehrzahl, dagegen hält, so kommt man doch schließlich zu der Ueberzeugung, daß die Gesangsunterweisung von ehemals eine durchaus andere gewesen ist,

daß sie es verstand, von vornherein, in den elementarsten Grundlagen schon, dergleichen Auswüchse und Muskelverrenkungen zu ertödten, welche heut zu Tage leider so an der Tagesordnung sind. Diese gewaltsame Einübung der Muskeln im unnatürlichen Gebrauch muß eben eine baldige Erschlaffung und den schnellen Ruin der Stimme herbeiführen; daher auch diese angezwungenen Töne unserer abwärts steigenden Sängerinnen, denen man die Qual anhört, die selbst ein ungeübtes Ohr stutzig machen, ein künstlerisch geübtes aber geradezu zur Verzweiflung bringen können.

Was Karoline Seidler fehlte, das war das geistige Element, und in dieser Beziehung ist sie in Parallele zu stellen mit Anna Milder-Hauptmann, nur war das Resultat ein gerade umgekehrtes. Bei Anna Milder war jede Bewegung plastisch, classisch; aber die Kunst hatte nichts dazu gethan, es lag in ihrer Natur so, sie konnte gar nicht anders, und Rollen, welche dies nicht ausdrücklich verlangten, schob sie sicher in eine falsche Richtung, sie paßten nicht für sie. Karoline Seidler gagegen vermochte sich niemals zu einem Bewußtsein höheren Kunstausdrucks im Gesange zu erheben, zu einem Adel oder auch nur zu einer eleganten Feinheit ihrer äußeren Erscheinung aufzuschwingen. Das lag eben nicht in ihrer Natur, sie

blieb immer die reizende kleine Wienerin, im Leben wie auch auf der Bühne.

Johanna Eunike ist unter den vier Sängerinnen, welche hier zum Gegenstande der kleinen kunstgeschichtlichen Excursion in die Vergangenheit der Berliner Opernbühne gewählt worden sind, die jüngste, und sie hat der Bühne auch die kürzeste Zeit angehört. Sie wurde geboren Ausgangs der neunziger Jahre und erregte schon als elfjähriges Mädchen in der Rolle des Hannchens im „Deserteur“ Sensation. Ihre Eltern waren eines der beliebtesten Künstlerpaare der Berliner Bühne, Friedrich Eunike, der vortreffliche Tenor, und Therese Eunike, die ausgezeichnete Soubrette, zugleich auch Schauspielerin. Es läßt sich denken, daß Eltern, welche selbst eine so hervorragende Stellung in der Kunstwelt einnahmen, dem reichbegabten Mädchen und ihrer Ausbildung alle nur mögliche Sorgfalt angedeihen ließen, und Johanna brachte deshalb unter allen vier genannten Sängerinnen unstreitig das höchste Maß des geistigen Künstlerbewußtseins mit.

Wenn sie ihnen auch an Naturgaben nachstand, so ersetzte sie diesen Mangel durch die feinere, geistige, künstlerische Organisation, und ihr durchdachtes, geistvolles Spiel rief stets einen Sturm von Beifall hervor, ja man kann sagen, daß sie unter den vieren die

einzige war, welche auch durch ihr Spiel etwas Selbstständiges leistete. Ihre zierliche Gestalt und die ausdrucksvollen Gesichtszüge bestimmten sie für das Soubrettenfach; vermöge ihrer ausgezeichneten musikalischen Kenntnisse war es ihr aber auch sehr wohl möglich, für einzelne Fälle auch in die große Oper hinüber zu greifen, wenn dann der Beifall, den sie z. B. als Iphigenia errang, auch bei weitem geringer war. Unvergeßlich bleibt aber gewiß einem jeden, der sie als Zerline im „Don Juan" hörte, welche wunderbar feinen Nüancen von Schmeichelei, Spott und Schalkhaftigkeit sie in die Arie: „Schmähle, tobe, lieber Junge", zu legen wußte. Niemals nach ihr ist so etwas wieder gehört worden, und Karoline Seidler, welche in dieser Rolle ihre Nachfolgerin wurde, hatte gerade damit dem Publikum gegenüber einen recht harten Stand.

Johanna Eunike nahm auch den ganzen zauberhaften Eindruck mit von der Bühne hinweg und hinterließ hunderte trauriger Herzen, als sie noch in der Blüthe der Jugend, im Vollbesitze aller Kunstmittel, schon im Jahre 1825 den Brettern, welche die Welt bedeuten, Lebewohl sagte. Sie heirathete den berühmten Maler Professor Franz Krüger und verschwand damit aus der Oeffentlichkeit. Sie starb am 26. Au=

gust 1856 zu Berlin und ruht mit ihren Eltern und ihrem Gatten in demselben Erbbegräbnisse.

— — —

Im Eingange dieser Skizze wurde gesagt, daß diese Zeit eine der glänzendsten Perioden der Berliner Oper gewesen sei. Das kann nach dem Ausgeführten selbstverständlich nur für den musikalischen Theil seine Geltung haben und weiter sollte damit auch nichts gesagt sein. Nicht leicht können irgendwo so ausgezeichnete Gesangskräfte gleichzeitig beisammen sein, denn in gleich vortrefflicher Weise war ja auch das damalige Herrenpersonal der Oper besetzt. Musikalische Ensembles sind weder vor- noch nachher in solcher Vollkommenheit wieder gehört worden. Dafür aber ließ der darstellende Theil der Oper gar manches zu wünschen übrig: nur Johanna Eunike würde von dem vierblättrigen Kleeblatte unsern heutigen Anforderungen an eine Opernsängerin ersten Ranges genügt haben.

Was Anna Milder durch ihr plastisches Naturell leistete, kann schon nicht im Entferntesten mehr mit dem verglichen werden, was eine Jenny Lind geleistet hat, und in unseren Tagen hat man ja so manche vortreffliche Darstellerin in der Oper gesehen. Die Ausbildung, welche die große Oper seit jener Zeit durch Meyerbeer, namentlich aber durch Richard Wag-

ner erfahren hat, macht den Sänger zu einem Doppelwesen, er muß Sänger und Darsteller sein. Wagner will sogar ausdrücklich keine Opern, sondern musikalische Dramen geschaffen haben, er stellt die Handlung in erste Reihe und verlangt erst in zweiter den Sänger; seinen Schöpfungen gegenüber würde das vierblättrige Kleeblatt wahrscheinlich nicht sonderlich excellirt haben.

Es ist keine Frage, daß heut zu Tage in Bezug auf die Darstellung viel, sehr viel mehr geleistet wird als damals, aber was das rein Gesangliche betrifft, so stehen unsere Sänger hinter jenen weit zurück. Ausnahmen giebt's, gewiß! aber wir sind leider gezwungen, uns an Ausnahmen zu erfreuen. Die Gesangsunterweisung leistet das nicht mehr, was sie früher geleistet hat. Die Kunst des Gesanges ist eine der schwersten Künste, die Jahre, lange Jahre braucht, um einen jenen älteren Gesangsmeistern ebenbürtigen Künstler zu erziehen. Dann erst, wenn bei ausgezeichneten Naturanlagen der Gesangunterricht keine Parforcejagd mehr ist, die den Schüler nur so schnell wie möglich in Stellung und Brot bringen, sein Licht vor den Leuten leuchten lassen will, dann erst ist ein Heil für die Kunst zu erwarten, ist dem Verfall der Gesangskunst, über den ja so vielfach geklagt wird, ein wirksamer Damm entgegengesetzt.

In aufsteigender Linie.



1. Ein Concertmeister.

Fortschritt heißt das Schlagwort unserer Zeit, Fortschritt ist die Losung des Tages in politischer, gesellschaftlicher, gewerblicher, künstlerischer Hinsicht. Das berühmte Wort des weisen Rabbi ben Akiba: Nichts Neues unter der Sonne! will heut zu Tage nicht mehr verfangen. Wer vorwärts will, wer's zu etwas bringen will, der muß mit etwas Neuem an's Licht treten; dann ist er geborgen und hat Erfolg bei den Leuten.

Und es ist gut, daß es so ist.

Ist der Fortschritt nichts anderes, als eine Phase der Entwickelung, so kann das Verlangen darnach auch

nur ein Beweis von der vorwärtsschreitenden Cultur sein, und die Allgemeinheit dieses Verlangens ist ein erfreuliches Zeichen für die allseitig vorwärtsstrebende Entwickelung der Menschheit.

Jeder Fortschritt hat aber ein Fundament, von dem er ausgegangen ist, ist er doch selbst nichts weiter als eine Sprosse in der Entwickelungsleiter. Jeder Fortschrittler steht auf den Schultern seines Vorgängers, und eine gerechte Würdigung des Verhältnisses wird auch diesen Vorgänger, ohne welchen ja der Nachfolger nicht gut möglich sein dürfte, sein Recht zu Theil werden lassen. Es ist ein unbestreitbarer Vorzug unserer Tage, daß sie dieser gerechten Würdigung immer mehr und mehr Raum gewähren. Es interessirt jetzt nicht mehr nur das, was da in der Kunst augenblicklich am Ruder ist, sondern man wendet auch den Blick rückwärts und gewinnt auch den unteren Sprossen der Entwickelungsleiter Geschmack ab.

Lange Zeit waren sie ganz unter Schutt und Trümmerwerk vergraben, total vergessen; aber wie aus der Erde allgemach die Bauwerke der Alten hervorsteigen und uns einen Begriff von dem Glanze und der Höhe der Kunstfertigkeit ihrer Urheber geben, so treten auch in der Kunstgeschichte nach Wegräumung jenes historischen Schuttes Namen an's Licht, deren

Träger völlig vergessen worden, obgleich seit ihrem Ableben oft kaum hundert Jahre in das Meer der Ewigkeit dahingeflossen sind. Es ist, wie gesagt, ein Vorzug unserer jüngsten Zeit, daß sie sich mehr und mehr bestrebt, solchen Männern Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und nicht nach der Schablone mit wenigen Hauptträgern der Entwickelung sich zufrieden zu geben. Die specielle Forschung ist ja auch schon oft genug in der Lage gewesen, den Glorienschein, welchen Zeitentfernung und Tradition um das Haupt eines solchen Hauptträgers gewoben hatten, zerstören und den Träger desselben in die Größen zweiten und dritten Grades verweisen zu müssen.

Dieses Bestreben zeigt sich nicht allein auf dem Gebiete der Kunst, speciell der Musikgeschichte im Allgemeinen, sondern macht sich auch auf dem Gebiete der einzelnen Zweige derselben bemerkbar. Und je mehr die Specialforschung sich in die einzelnen Zweige der Kunst vertieft, desto hellere Lichter fallen aus ihnen heraus, wiederum auf die Entwickelung der ganzen musikalischen Kunst, und wir können dergleichen Erscheinungen daher nur mit der größten Freude willkommen heißen.

Die Zeit ist Gott sei Dank vorüber, in welcher der Musiker nur als solcher Interesse erregte, mochte

er im Uebrigen sein, wie er wollte. Die Jetztzeit verlangt in erster Linie einen gebildeten Menschen und dann erst den Künstler. Sich diese Bildung zu verschaffen, ist daher die Pflicht jedes tüchtigen Künstlers, und was könnte ihm dann mehr zum Ruhm gereichen, als wenn er zeigt, daß sein Interesse für seine Kunst ihn tiefer hat dringen lassen, als die Saiten seines Instrumentes reichen, daß er seinen Blick offen erhalten hat für das gesammte Wogen und Treiben seiner Kunst in ihrer Entwickelung? Werke, wie Fürstenau's Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdener Hofe, Bitter's Werke über die Familie Bach, Wasielewsky's Violine und ihre Meister und viele andere, sind eine wahre Schatzkammer für jeden gebildeten Musiker und für diesen mehr werth als die exquisitesten historischen Forschungen.

Hier muß einem Mißverständnisse vorgebeugt werden. Es könnte nämlich den Anschein haben, als hielte der Verfasser nichts von ausschließlich sogenannten historischen Forschungen; dem ist nicht so, er ist gewiß der Letzte, der ihren Werth gering anschlägt. Dem Musiker, als solchem, aber sind sie ungefähr das, was die Barren edlen Metalles dem täglichen Leben; sie erhalten erst ihren Werth dadurch, daß sie zu gangbarer Münze ausgeprägt werden. Und, Hand auf's

Herz, unsere Musikhistoriker sind, bei aller Achtung ihrer Gelehrsamkeit und ihrem Eifer, oft selbst Schuld daran, wenn ihre Barren ungenutzt in der Schatzkammer liegen bleiben, da sie — ob geflissentlich oder aus Kurzsichtigkeit, möge dahingestellt bleiben — ein Publikum sich vor Augen stellen, dessen Kopfzahl nicht einmal nach Zehnern, geschweige denn nach Hunderten oder gar nach Tausenden zu zählen ist. Gar mancher von ihnen ist in seiner Ideenwelt auch befangen genug, daß er die nebensächlichsten Kleinigkeiten mit derselben Unverständlichkeit an's Tageslicht befördert; Dinge, die wohl den Antiquitätensammler, nicht aber den Historiker, wohl den Bücherwurm, nicht aber den wirklichen Musikgelehrten interessiren können; Dinge, für die ein Zehntheil von Raum und Rede genügt hätte, um dasselbe ersprießliche Resultat zu erzielen.

Jüngst sagte ein dem Verfasser befreundeter Geiger, der die Ferd. David'schen Ausgaben älterer Violincompositionen mit Eifer und wahrhaft leuchtenden Augen durchgesehen hatte: „Geht mir doch mit euren alten Griechen und Lateinern in der Musik, ich geige nicht griechisch und nicht lateinisch; sagt mir aber, wer hier diese Corelli, Vivaldi, Veracini oder auch Amati, Stradivari, gewesen sind, und ich will euch mit Vergnügen zuhören.“ Für den praktischen Musiker

war das treffend genug gesagt, und doch liegt darin zugleich auch wieder jenes Hervorheben einzelner Größen auf Kosten anderer, die über dem Glanze jener vergessen worden sind, und die dennoch neben ihnen gewirkt, nach mancher Richtung hin für die Entwickelung sogar Bedeutenderes gewirkt haben als sie.

Eine solche Wirksamkeit muß auch einem Manne zugesprochen werden, der unter einem dieser Sterne erster Größe, als bescheidener Concertmeister in Dresden thätig war, aber für die Pflege seines Instrumentes und seiner Kunst unendlich viel wichtiger gewesen ist als jene. Dessen ungeachtet ist Johann Georg Pisendel vergessen worden, und erst in jüngster Zeit hat man wieder von mehreren Seiten auf ihn aufmerksam gemacht. An der Hand Hiller's, Reichardt's Fürstenau's, Wasielewsky's u. A. wollen auch wir versuchen, den Schutt etwas forträumen zu helfen, der diese untere Stufe der Kunstleiter so lange vergraben hatte, der Leiter, auf deren oberster Sprosse wir gegenwärtig Joseph Joachim stehen sehen.

Johann Georg Pisendel wurde geboren am 26. December 1687 zu Carlsburg in Franken und zeigte schon früh ganz ungewöhnliche Anlagen für die Musik. Sein Vater, welcher in Carlsburg als Cantor angestellt war, gab ihm den ersten Unterricht,

der sich vorzugsweise wohl mit dem Gesange beschäftigt hat. Denn, als im Jahre 1696 der Markgraf von Anspach durchreiste, ließ sich der Knabe vor ihm in der Kirche mit einer italienischen, für den Sopran gesetzten Motette hören und errang damit so großen Beifall, daß der Markgraf ihn sofort als Sopranisten in seiner Kapelle aufnahm. Abgesehen von der vortrefflichen musikalischen Atmosphäre, in welche der talentvolle Knabe dadurch versetzt wurde, erhielt er nun auch die besten Lehrmeister. An der Spitze der tüchtigen, aus Italienern und Deutschen zusammengesetzten Anspacher Kapelle stand der berühmte Kapellmeister Pistocchi. Er wurde Pisendel's Lehrer in der Composition.

Nachdem der Knabe sechs Jahre in der Kapelle als Sopranist gedient hatte, wendete er sich, wohl nach Verlust der Stimme in Folge der Mutation, der Violine zu. Den Unterricht hierfür übernahm der 1703 aus Bologna als Concertmeister nach Anspach berufene Giuseppe Torelli, der Erfinder des Violinconcerts, einer der bedeutendsten Geigenspieler seiner Zeit. Nach dem Willen seines Vaters sollte der Knabe aber studiren, und demgemäß besuchte er gleichzeitig das Anspacher Gymnasium, „wo er — fügt Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen" hinzu — nicht hätte

fleißiger sein können, wenn er auch gar keine Zeit auf die Musik verwendet hätte. Dies sei jungen Tonkünstlern zur Lehre und Aufmunterung gesagt, wenn sie, wie es bei den meisten der Fall ist, Gelegenheit haben, sich mit beiden, den Schul- und musikalischen Wissenschaften, bekannt zu machen. Es ist einem Gelehrten keine Schande, Kenntnisse von der Musik zu haben; eben so wenig hat es je einem Tonkünstler geschadet, wenn er sich auch in andern Wissenschaften umgesehen hatte."

Mit der Absicht zu studiren kam Pisendel 1709 nach Leipzig. Aber schon im folgenden Jahre finden wir ihn ausschließlich für Musik thätig. Sein Violinspiel erregte bald nach seiner Uebersiedlung solches Aufsehen, daß er 1710 die Musikdirection in der Neukirche, ferner im Collegio musico, einer Musikgesellschaft, und sogar in der Oper zu führen hatte, während der eigentliche Dirigent, Melchior Hofmann, eine Reise nach England ausführte. In dieser Zeit hörte ihn Jean Baptiste Volumier, der Concertmeister der Dresdener Kapelle, im Collegio musico, spielen und auf seine Empfehlung erhielt der junge Tonkünstler zu Ende des Jahres 1711 einen Ruf als Violinist der Hofkapelle mit einem Gehalte von 400 Thalern. Er nahm diesen Ruf an und traf

1712 in Dresden ein. Antritt und Empfang hierselbst konnten nicht glänzender sein: Er erhielt im Orchester seinen Platz unmittelbar neben dem Concertmeister, damals eine der ehrenvollsten Auszeichnungen.

Die nächsten sieben Jahre wurden fast ganz von Reisen ausgefüllt.

Die trübsten Zeiten für Sachsen, welche es namentlich in Folge der unseligen Verwickelungen wegen der Uebernahme der polnischen Königskrone auszustehen gehabt hatte, waren ja zum größten Theile vorüber. Der König-Kurfürst war wieder mehr in Dresden, und es ist ja hinlänglich bekannt, wie an keinem andern deutschen Hofe die äffische Nachahmungssucht des Hofes Ludwig's XIV. von Frankreich so riesige Dimensionen erreicht hat, wie gerade am sächsischen.

Der Kurprinz unternahm eine große Reise durch Frankreich und Italien, welche für die Dresdener Musikverhältnisse kein geringeres Resultat hatte, als das Engagement einer vollständigen italienischen Oper mit den bedeutendsten Kräften und einem ungeheuren Kostenaufwande. Pisendel wurde nebst dem Kapellmeister Schmidt und dem Concertmeister Volumier 1714 dem Kurprinzen nach Paris nachgeschickt, um sich seinem Gefolge anzuschließen; Pisendel sollte sich dort an der Quelle in seiner Kunst des Violinspiels nach

französischem Muster vervollkommnen, das dem Könige am meisten zusagte und worin ja Volumier so besonders excellirte. Nach einer kleinen Reise, welche er nach seiner Rückkehr von Paris im Jahre darauf nach Berlin unternahm, wo sein Spiel gleichfalls, selbst vor dem nicht gerade musikfreundlichen Könige Friedrich Wilhelm I. Beifall fand, mußte er 1716 abermals dem Kurprinzen, der sich damals gerade in Venedig aufhielt, nachreisen.

Venedig stand damals auf dem Gipfel seines musikalischen Ruhmes. An den vier Conservatorien der Stadt wirkten Männer von bedeutendem Rufe, wie Biffi, Gasparini, Polaroli, Vivaldi u. A. Außerdem stand Antonio Lotti, Organist an der St. Marcuskirche, im höchsten Glanze; ferner lebte auch Benedetto Marcello zu jener Zeit dort. So kam der musikliebende Prinz mitten in das regste musikalische Treiben hinein, und er konnte wohl nicht anders, als gleichfalls ein Haus zu machen. Das that er denn auch seinem Range gemäß, und seine Zirkel bildeten bald den Mittelpunkt dessen, was an Künstlern in Venedig anwesend war. Pisendel fiel die Aufgabe zu, als Concertmeister die Hauskapelle zu leiten, und er hat diese Thätigkeit zur höchsten Zufriedenheit seines Herrn volle neun Monate hindurch

geführt. Der strebsame Künstler benutzte aber auch diesen langen Aufenthalt in der alten Dogenstadt zur Vervollkommnung in seiner Kunst, da ihm hier die Gelegenheit so vortrefflich geboten war.

In Antonio Vivaldi fand er dafür einen Meister ersten Ranges.

Vivaldi bekleidete in Venedig das Amt eines Maestro de Concerti am Ospitale della Pietà. Diese Anstalt war ein Conservatorium für musikalische Damen, eine Art Waisenhaus, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. Es befanden sich darin ca. 1000 Mädchen, von denen 140 die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen auszuführen hatten. Die berühmte Violinspielerin Regina Strinasacchi, die bedeutendste Virtuosin des vorigen Jahrhunderts (geboren 1764 zu Ostiglia bei Mantua, gestorben 1839 zu Dresden), für welche Mozart in Wien die B-dur-Sonate mit Violine componirte, ist aus diesem Institute hervorgegangen. Viel Erbauliches dürfte aber bei diesen Aufführungen nicht herausgekommen sein, sowohl gleichzeitige als spätere objectiv beobachtende deutsche Künstler berichten wenigstens nicht zum besten darüber. Einen Rest dieser sonderbaren Institute, von denen heut zu Tage jede Spur verschwunden ist, fand noch Spohr hundert Jahre später (1816) in Venedig vor;

aber auch er sagt darüber: „Um vier Uhr besuchten wir die zum Findelhause gehörige Kirche, wo von den weiblichen Findlingen eine Messe gegeben wurde. Das Orchester und der Chor waren ausschließlich von jungen Mädchen besetzt; eine als Musiklehrerin schlug den Tact, eine andere accompagnirte auf der Orgel. Es gab da mehr zu sehen als zu hören, denn Composition und Aufführung waren gleich schlecht. Die Mädchen hinter den Geigen, Flöten, Hörnern nahmen sich sonderbar genug aus; die Contrabassistin konnte man leider nicht sehen, weil sie hinter einem Gitter versteckt war. Unter den Stimmen gab es einige gute; der Vortrag aber war von Allen abscheulich.“

Vivaldi, wegen seines rothen Haupthaares il prete rosso genannt, war Abbate, dem aber die Musik so sehr über sein geistliches Amt ging, daß er von diesem dispensirt werden mußte. Neben seiner ausgezeichneten Meisterschaft auf der Violine war er auch als Componist überaus fruchtbar, und es war hier namentlich die außerordentliche Formgewandtheit, die ihn auszeichnete, so daß diese selbst einen Sebastian Bach bestimmen konnte, Vivaldi'sche Violinconcerte für Clavier zu übertragen. Das that er sicherlich nicht, um etwa den Italienern eine Höflichkeit oder Hochachtung zu erweisen, sondern er nahm eben alles

Gute, wo er es fand und machte es sich zu eigen, um es gelegentlich einmal mit seinem Genie auf seine eigene Weise zu verarbeiten.

Pisendel war damals selbst schon ein bedeutender Violinspieler. Hiller erzählt in seinem oben angeführten Buche, daß derselbe auf Veranlassung des Kurprinzen in einer Opernvorstellung während des Zwischenactes ein Violinconcert vorgetragen habe. Die auf den Ruhm und die Kunstfertigkeit des Fremden eifersüchtigen italienischen Orchestermitglieder hatten sich beredet, ihn bei schweren Stellen durch eiligeres Tempo confus zu machen. Pisendel aber hielt so fest im Tacte und stampfte so beharrlich und nachdrücklich mit dem Fuße, daß sich ihm das Orchester fügen mußte und er Sieger blieb, worüber sein Prinz nicht wenig erfreut gewesen. Dessen ungeachtet verschmähte er nicht, bei Vivaldi noch einmal in die Schule zu gehen, und das Verhältniß zwischen den beiden Künstlern gestaltete sich bald zu einem höchst freundschaftlichen. Vivaldi schrieb sogar einige Concerte und Soli eigens für seinen Freund und Schüler, welche noch in der königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden als Autographen vorhanden sind, mit der Bezeichnung versehen: „Fatto per Mrs. Pisendel del Ant. Vivaldi.“ Die Musik des be=

rühmten Geigers ist indessen außerordentlich trocken und schablonenhaft, was nicht zu verwundern ist, da er ein Vielschreiber in des Wortes verwegenster Bedeutung war. Sein Spiel aber erregte großes Aufsehen, namentlich durch die Anwendung des Tempo rubato, wodurch er besonders in Rom außerordentliches Glück machte, so daß man daselbst gar nichts weiter hören mochte, als diesen sogenannten lombardischen Styl.

Es war des Kurprinzen eifrigstes Bestreben, eine italienische Operngesellschaft zusammen zu bringen, und da er keine Kosten scheute, so gelang es ihm auch. Selbst dem sonst so freigebigen Könige waren die enormen Summen, welche nach Venedig geschickt werden sollten, zu hoch, und es entspannen sich sehr lebhafte Correspondenzen zwischen Dresden und Venedig. Der Kurprinz besiegte aber alle diese Hindernisse, und im September 1717 reisten die sämmtlichen Italiener ab nach Deutschland, eine Gesellschaft von seltenem Glanze, fast lauter Sterne erster Größe am italienischen Opernhimmel: Antonio Lotti — Kapellmeister, Paula Stella Lotti — erste Sopranistin, Margherita Catterina Zani, genannt Marucini — zweite Sopranistin, Lucia Gaggi, genannt Bavarini — Contr'altistin, Francesco Bernardi, ge=

nannt Senesino — erster Sopranist, Matteo Berselli — zweiter Sopran, Fancesco Guicciardi — Tenor. Dazu kamen noch gleichzeitig oder etwas später engagirte, wie Livia Constantini, genannt La Polacchini — Sopranistin, Lucrecio Borsari — Bassist, Cajetano Bernstadt — Altist. Auch tüchtige Instrumentalisten gehörten zu dieser Gesellschaft, so daß der Etat für die italienische Oper in Dresden 1718 mit ca. 45,000 Thalern belastet war.

Unter den Instrumentisten stand obenan der Violinist Francesco Maria Veracini, wohl der bedeutendste Geiger jener Jahre, gegen den selbst ein Vivaldi in den Schatten trat. In der Ausführung des Trillers und großartiger Arpeggien muß er nach alten Zeugnissen Alles übertroffen haben, was man damals als das Höchste im Violinspiel bewunderte. Dabei besaß er einen Ton von so durchdringend hellem Klange, daß er auch durch das stärkste Orchester jederzeit durchzuhören war. Weniger Glück hatte er als Componist, trotzdem, daß seine Compositionen im Gegensatze zu denen seiner Zeitgenossen wirklich geistreich, originell, voll Feuer und Tiefe der Empfindung waren. Seine Zeit fand sie bizarr, grillenhaft, capriciös; sie hatte für seine oft fein zugespitzte Melodie, Modulation und Harmonik noch kein Verständniß,

da sie an die breite, gemessene, dem Kirchenstyle verwandte Behandlungsweise der Compositionen aller damaliger Violinmeister gewöhnt war. Geboren um 1685 zu Florenz, war er schon 1714 mit großem Erfolge in London aufgetreten und hatte sich von dort nach Venedig gewendet, wo ihn der Kurprinz von Sachsen hörte und sofort engagirte. Namentlich soll diesen Entschluß eine Affaire mit dem damals schon in hohem Ansehen stehenden Guiseppe Tartini, dem Begründer der Paduaner Violinschule, veranlaßt haben. „Als nämlich Veracini in Venedig auftrat, ließ man, um ihm einen künstlerischen Wettkampf anzubieten, Tartini aus Padua kommen. Beide Meister sollten bei einer zu Ehren des Kurprinzen von Sachsen im Palaste der Donna Pisani Moncenigo veranstalteten Academie um die Palme des Vorranges streiten. Als aber Tartini Veracini's Ruhm und ganz neue Spielart gehört hatte, zog er es vor, ohne in die Schranken getreten zu sein, das Feld zu räumen und Venedig zu verlassen. Tartini war damals vierundzwanzig Jahre alt, und obwohl als Künstler schon in hohem Ansehen stehend, ließ er es sich doch nicht verdießen, abgeschieden von dem Schauplatze seines Wirkens, die empfangenen Eindrücke in einem erneuerten Studium zu verwerthen und zu verarbeiten.

Kein Opfer war ihm zu groß; er trennte sich von seiner Frau und begab sich für längere Zeit nach Ancona, wo er zurückgezogen von der Welt seiner Kunst lebte und namentlich den freieren, vielseitigeren Gebrauch des Bogens zum Gegenstande seiner besonderen Aufmerksamkeit machte. Nicht eher trat er wieder vor das Forum der Oeffentlichkeit, bis er seinem künstlerischen Ehrgeize Genüge gethan hatte. So rüstete sich Tartini für sein Tagewerk." So berichtet Wasielewski.

Im December 1716 hörte Pisendel's Thätigkeit als Leiter der Hauskapelle des Kurprinzen auf, und er erhielt Erlaubniß zu einem längeren Abstecher nach Neapel und Rom. Dort und in andern italienischen Städten ließ er sich mit vielem Beifall hören; aber stets von dem brennenden Verlangen beseelt, sich die große italienische Schule vollständig zu eigen zu machen, nahm er auch in Rom noch bei dem dort berühmten Geiger Montanari Unterricht. Im September 1717 mußte auch er mit nach Dresden zurückkehren, aber als ein Violinist, der nicht leicht einem Italiener nachstand, viele sicher bedeutend überragte. Doch schon im folgenden Jahre mußte er wieder nach Wien, wohin der Kurprinz von Venedig aus zur Brautschau gereist war. Hier übernahm er wieder die Direction

der Kammermusik seines Herrn, um dann aber, nach so jahrelangem, ruhelosem Umherstreifen in aller Herren Länder, Dresden vorläufig nicht wieder zu verlassen.

Indessen erwarteten ihn hier auch nicht gerade rosige Zeiten. Die Italiener wurden in jeder Weise bevorzugt, und da sie sich für unentbehrlich hielten, so brachen bald genug zwischen ihnen und den deutschen Künstlern offene Mißhelligkeiten aus. Die Conflicte mehrten sich, es gab die ärgerlichsten Scenen, und der Scandal erreichte endlich einen Höhepunkt, daß der König es für gerathen hielt, dem Dinge ein Ende zu machen. Er gab der ganzen italienischen Oper den Abschied.

Nur Veracini blieb, am allerwenigsten wahrscheinlich zur Freude Pisendel's, da beide denselben italienischen Styl des Violinspiels vertraten, denn Volumier blieb mit seiner französischen Manier von dem Italiener unberührt. Endlich aber ging auch dieser, freilich nicht auf ganz naturgemäße Weise. Er stürzte sich nämlich am 23. August 1722 in einem Anfalle von Wahnsinn zwei Stockwerke hoch zum Fenster hinaus, kam zwar mit einer Hüftenverletzung und einem zweimaligen Beinbruche davon, da sich aber nach seiner Heilung wiederholt geistige Störungen zeigten, so mußte er noch in demselben Jahre Dresden verlassen.

Der Grund von diesem plötzlichen trüben Ereignisse ist nicht ganz klar, tödtlich verletztes Ehrgefühl soll das Hauptmotiv und Pisendel nicht ganz von der Urheberschaft freizusprechen sein. Hier sei über den „weltberühmten Virtuosen", wie Veracini von den Zeitgenossen genannt wird, nur noch erwähnt, daß er über Böhmen nach Italien ging, 1736 noch einmal England besuchte, ohne jedoch trotz eines elfjährigen Aufenthaltes nur noch etwas von seiner früheren Geltung erreichen zu können. Er kehrte 1747 in sein Vaterland zurück und starb hier 1750 bei Pisa in recht traurigen Verhältnissen.

Im Jahre 1728 mußte Pisendel den König nach Berlin begleiten, wo er abermals nicht geringes Lob erntete. Nach dreimonatlichem Aufenthalte kehrte er, von König Friedrich Wilhelm I. mit 100 Ducaten beschenkt, zurück, um bald darauf seinem Concertmeister Volumier, der am 7. October desselben Jahres das Zeitliche segnete, die Augen zuzudrücken. Er war demselben zwar in letzter Zeit ein bedeutender Nebenbuhler geworden, namentlich dadurch, daß er die gefälligen, leichten Manieren des französischen Violinspiels, in welchem Volumier so große Meisterschaft erlangt hatte, nicht gänzlich verschmähte, sondern es vielmehr verstand, dieselben geschickt mit den italienischen

zu verschmelzen. Nichtsdestoweniger kam es niemals zu irgend welchen Mißhelligkeiten zwischen beiden, und Pisendel rückte ohne Weiteres auch in die Stellung des verstorbenen Vorgesetzten ein, vorläufig aber nur in die Verwaltung des Dienstes, ohne Titel. Thatsächlich war er die Spitze der Kapelle, denn der Kapellmeister Schmidt war Volumier kurz vorangegangen, und Heinichen, der ehemalige Stellvertreter Lotti's bei der italienischen Oper, folgte 1729, ohne daß die Stellen wieder besetzt wurden.

Da trat mit dem Jahre 1731 das für die Dresdener Oper wichtigste Ereigniß ein: Johann Adolf Hasse kam mit seiner Gattin Faustina, ward zum königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Kapellmeister ernannt, versprach eine Oper zu schreiben und Faustina sicherte die Uebernahme der Hauptrolle darin zu. Am 13. September ging denn auch diese Oper „Cleofida" mit ungeheurem Erfolge in Scene. Das berühmte Ehepaar blieb aber doch nicht in Dresden, sondern ging im October wieder nach Italien zurück. Hasse behielt aber seinen Titel, und nun wurde auch Pisendel durch Rescript vom 31. October 1731 officiell zum Concertmeister ernannt. Erst nach dem Tode des Königs Friedrich August I., welcher am 1. Februar 1833 zu Warschau erfolgte, wurden

Hasse und Faustina definitiv nach Dresden berufen. Sie trafen hier im Februar 1734 ein, und damit beginnt jene großartige glänzende Epoche der Oper am sächsischen Hofe, die einzig in ihrer Art dasteht. Damit beginnt für Pisendel auch erst sein eigentlicher Dienst als Concertmeister.

Ohne Zweifel ist Pisendel der erste deutsche Geiger, welcher die Verschmelzung der französischen und italienischen Spielart anbahnte und dadurch für die Ausbildung des Violinspiels im deutschen Vaterlande von der größten Wichtigkeit wurde. Bis zur Hälfte des vorigen Jahrhunderts stand Deutschland in Hinsicht des Violinspiels vollständig unter der Botmäßigkeit Italiens, und die Bestrebungen unseres Concertmeisters, der das Glück hatte, in dem so reichbewegten Musikleben Dresdens einer Menge junger Talente mit seinem Rathe beizustehen, brachen sich erst allmälig Bahn. Man kann eigentlich erst seit dem Beginne dieses gegenwärtigen Jahrhunderts von dem Vorhandensein eines wirklich deutschen Violinspiels reden. Und das muß man Pisendel lassen, uneigennützig wie selten Jemand hat er seinen Rath ertheilt, Sorgen um Frau und Kind kümmerten ihn nicht, er blieb unverheirathet bis an sein Lebensende und widmete sich einzig und allein seiner Kunst und seinem Dienste als Concertmeister.

Dieser Dienst war bei einem solchen Kapellmeister auch keineswegs ein leichter, wie er ja überhaupt damals mehr zu besagen hatte als jetzt, wo er oftmals nichts weiter ist als ein leerer Titel ohne jede Funktion. Unter dem Scepter dieser beiden Männer gelangte aber auch das Dresdener Orchester zu einer Präcision und Accuratesse, die allgemeine Bewunderung erregte. Es war, als ob ein unsichtbarer Mechanismus die Arme sämmtlicher Streichinstrumentisten in Bewegung setzte und sie zu vollkommen gleichmäßigem Striche zwänge. Gerber aber gibt uns den Schlüssel dazu, indem er uns erzählt, daß sich Hasse nach jeder fertigen Oper mit seinem Concertmeister über die Bezeichnung der Bogenstriche und anderer zum guten Vortrage gehörenden Nebendinge besprochen; daß Pisendel jedesmal die Stimmen zuerst aus der Hand des Copisten erhalten und jeden die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig eingezeichnet habe. Auch Reichardt berichtet in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden", daß Pisendel sich fast unglaubliche Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenstücke, so unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, seine verschiedenen Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben, so daß bei der sehr gut gewählten Kapelle, welche der Dresdener

Hof zu jener Zeit hatte, nothwendig die vollkommenste Ordnung und Genauigkeit herrschen mußte.

Eine solche Thätigkeit konnte auch nicht ohne günstige Rückwirkung auf benachbarte Kunstkreise bleiben. Von allen Seiten wurden junge Violinisten nach Dresden geschickt, um sich unter Pisendel's Leitung in ihrer Kunst auszubilden, und seine Wirksamkeit als Lehrer war eine sehr ausgedehnte. Er verdient daher auch nach dieser Seite hin, daß eine nachfolgende Generation wieder auf ihn aufmerksam gemacht werde. Daß er überhaupt so gänzlich in Vergessenheit gerathen konnte, liegt meist wohl in dem Umstande, daß es selten einen bescheideneren Menschen gegeben hat als ihn. Selbst als ausübender Künstler war er nie mit sich zufrieden, und er hat es daher auch nicht über sich gewinnen können, Compositionen zu veröffentlichen. Er ward von allen Zeitgenossen, von seinem Könige wie auch von der Königin Christine Eberhardine hochgeschätzt; Hiller schildert ihn als einen musterhaften Menschen, ohne Falsch, wohlthätig und von strenger Rechtlichkeit. Täglich las er früh und abends eine Stunde lang in der Bibel, und zwar in den beiden Grundsprachen; das ist gewiß der beste Beweis nicht nur für seine Gottesfurcht, sondern vornehmlich auch für seine tüchtige Schulbildung.

Aus seinem Lebensabende sei noch erwähnt, daß er im Jahre 1744 eine dritte Reise nach Berlin unternahm, um noch einmal seine Freunde zu sehen, von denen ja Quanz, mit welchem er besonders eng verbunden in Dresden gelebt hatte, schon seit 1741 zu seinem hohen Schüler Friedrich dem Großen übergesiedelt war. Pisendel hatte, als er diesem gekrönten Kenner der Musik und selbst tüchtigem Tonkünstler gegenüberstand und von ihm mit Ehren überhäuft wurde, freilich keine Ahnung davon, daß er denselben schon Jahrs darauf als Kriegshelden und glücklichen Sieger in Dresden wiedersehen sollte. Er konnte damals dem jungen Könige seine Bewunderung nicht versagen, erlebte aber dessen Glanzepoche nicht mehr, denn er starb noch vor dem Ausbruche des siebenjährigen Krieges, am 25. November 1755 und ward am 29. auf dem Johanniskirchhofe bestattet.

Mit Recht kann man bei Betrachtung der ausgezeichneten Wirksamkeit dieses musterhaften Concertmeisters die Worte adoptiren, mit welchen Adam Hiller, der brave Leipziger Cantor, die Lebensskizze Pisendel's beschließt: „— so starb ein Mann, der sowohl in Ansehung seiner musikalischen Wissenschaften, als in Betrachtung seines Charakters und seines Herzens ein Muster eines rechtschaffenen Tonkünstlers bleiben wird."



2. Ein Oberkapellmeister.

Ein Kapellmeister, wie er sein soll, ist eine nicht gar zu häufige Erscheinung; d. h. ein Mann, dem es nicht sowohl darum zu thun ist, seine Stellung auszufüllen, alles das pünktlich und gewissenhaft zu besorgen, was von ihm verlangt wird, sondern der auch in demselben Maße für seine ihm Untergebenen sorgt, ein Fürst im Kleinen, dem das Wohl und Wehe seiner Unterthanen mehr am Herzen liegt als sein eigenes. Das zeigt sich am ehesten, wenn eine eiserne Zeit mit gewaltiger Hand in die Verhältnisse eingreift, wenn Noth und Trübsal herein=

brechen und alle Bande der Gesellschaft zu sprengen drohen. Eine solche Zeit und ein solch' musterhafter Mann in ihr ist ohne Zweifel der dreißigjährige Krieg und der Kapellmeister Heinrich Schütz.

Wie ihm, der seine musikalische Bildung in Venedig erhalten, vom Schicksal die musikhistorische oder, besser gesagt, culturhistorische Aufgabe zuertheilt worden, die in Italien aufgegangene neue Zeit nach Deutschland zu übertragen, die Verbindung zwischen italienischer und deutscher Kunst herzustellen, der bedeutendste Träger und Vermittler der lieblichen Gestaltungen italienischer freier Kunst gegenüber der strengen, scholastischen Musik zu werden — das ist an anderen Orten schon genugsam gewürdigt worden. Hier soll dieser bedeutendste Stern am damaligen Musikhimmel Deutschlands in seiner Thätigkeit als Kapellmeister betrachtet, soll seiner opferwilligen und opferfreudigen Wirksamkeit für die seiner Leitung anvertrauten Kapellisten gedacht werden.

Die Kapelle zu Dresden, an welcher Schütz seit dem Jahre 1617 seine Wirksamkeit entfaltet hat, ist wohl als eine Normalkapelle für die damalige Zeit zu betrachten. Schon zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts findet sich an dem kurfürstlichen Hofe daselbst eine Kapelle, welche unter dem Namen der Cantorei

eine für die damaligen Verhältnisse bedeutende Summe (ca. 3000 Gulden) zu ihrer Unterhaltung erforderte. Sie bestand aus 14 Sängern und 9 Instrumentalisten. An ihrer Spitze ein Kapellmeister, Michael Regier, ein Vice-Kapellmeister, der zugleich Hofcantor war, und ein Präceptor der Cantoreiknoten, Andreas Petermann. Aus dieser Zusammensetzung geht heror, daß der Gesang bei weitem vorherrschend, die Instrumentalmusik nur unbedeutend, noch in den Anfängen ihrer Bildung begriffen war; der kurfürstliche Herr verlangte von seiner Kapelle vor allen Dingen Kirchen-, Chor- und Sologesang. Zu diesem Behufe wurden gemeinhin die Kapellmitglieder im Schooße der Kapelle selbst ausgebildet, erhielten dort wenigstens die Grundlage, auf welcher sie mit Hülfe von Reisen weiterbauen konnten.

Es wurden nämlich dem Kapellmeister und den älteren Kapellisten sogenannte Kapell- und Tafelknaben übergeben, welche in ihren Familien gänzlich unter ihrer Aufsicht lebten und für deren Erziehung, namentlich in musikalischer Hinsicht, sie vollständig Sorge zu tragen hatten. Sie erhielten dafür Lieferungen an Naturalien, für den Separatunterricht im Gesange aber noch ein besonderes Gehalt von 25 Gulden. Der Gesang war die Hauptsache und nur die Befähigung

hierfür gab überhaupt den Maßstab für die Aufnahme in den Kapellverband ab; sollte ein Kapellknabe etwa noch nebenbei ein besonderes Instrument erlernen, so erhielt sein Meister dafür auch noch ein besonderes Lehrgeld. Das war aber nur ein seltener Fall, denn für gewöhnlich waren die Kapell- und Tafelknaben die Sopranisten und Altisten bei den auszuführenden Musiken und bildeten also gewissermassen die unterste Stufe in der musikalischen Körperschaft. Castraten kannte man in Deutschland noch nicht, erst nahe dem Ende des dreißigjährigen Krieges traten sie diesseits der Alpen auf. Wenn die Knaben mutirten und zu dem angegebenen Zwecke in der Kapelle nicht mehr zu verwenden waren, so lernten sie ein Instrument spielen, wenn sie die dazu nöthige Begabung besaßen. Die Geschickten unter ihnen erhielten dann auch meist Stipendien, um in Italien, der damaligen hohen Schule der Tonkunst, sich auf der Geige, Theorbe, Zither u. a. zu vervollkommnen, etwas Tüchtiges zu lernen und nach ihrer Rückkehr hervorragende Instrumentalisten ihrer Kapelle zu sein.

Nach Italien pilgerte damals Alles, was die ernstliche Absicht hegte, sich der Kunst zu widmen; wer nicht dort seine Studien gemacht, der galt nicht für zünftig, konnte unmöglich etwas Gescheidtes in seiner

Kunst leisten. Das war nicht bloßes Vorurtheil, sondern hatte seinen reellen Hintergrund. In Italien hatten Palestrina, Gabrieli u. A. die Musik aus den Fesseln des niederländischen Contrapunktes befreit, der dieselbe ganz und gar zu ersticken drohte; dort gründeten diese Meister jene berühmten, durch Jahrhunderte fortwirkenden Tonkünstlerschulen, und ein Jeder suchte an diesen Quellen zu schöpfen.

Auch Heinrich Schütz hat seine Bildung in Italien und zwar in der Venetianischen Schule bei Giovanni Gabrieli empfangen. Geboren war er am 8. October 1585 zu Köstritz im Voigtlande. Wie es nicht anders anging, so kam auch er, da er eine „feine Stimme" besaß, 13 Jahre alt als Kapellknabe in die Kapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel, wo er „unter Grafen, vornehmen von Adel und andern tapfern ingeniis zu allerhand Sprachen, Künsten und Exercitiis angeführt worden." Seine Eltern hatten ihn für das Studium bestimmt, und er mußte in Folge dessen im Jahre 1607 auch mit seinem älteren Bruder die Universität Marburg beziehen, wurde aber von dem Landgrafen endlich doch ganz für die Musik gewonnen.

Dieser kunstsinnige Fürst, der des jungen Menschen bedeutendes musikalisches Talent wohl zu schätzen

wußte, bot ihm ein jährliches Stipendium von 200 Thalern an, wenn er nach Italien gehen und sich in einer der dortigen berühmten Schulen ausbilden wollte. Schütz nahm das Anerbieten an und wanderte im Jahre 1609 nach Venedig, um als Schüler bei Giovanni Gabrieli einzutreten. Wie fleißig er hier seine Zeit benutzte, geht daraus hervor, daß er schon nach zwei Jahren seinem hohen Gönner ein Buch fünfstimmiger Madrigale zuschicken konnte, „mit sonderbarem Lobe der Fürnembsten musicorum zu Venedig.“ Bald darauf starb sein greiser Lehrer Gabrieli, und in Folge dessen kehrte er 1613 nach Cassel zurück, mit der Absicht, noch einige Jahre für sich im Verborgenen zu studiren, bis er dann gleich mit einem bedeutenden Werke würde an die Oeffentlichkeit treten oder, wie er selbst sagt, „mit Auslassung einer würdigen Arbeit sich würde hervorthun“ können. Eltern und Verwandte aber wollten es durchaus nicht zugeben, daß er von der Musik „Profession“ machen sollte, drangen vielmehr darauf, daß er die verlassene gelehrte Laufbahn wieder aufnehme und durch sie eine angemessene Stellung erwerbe. Doch er sagt von sich selbst in einem späteren Briefe, in welchem seine Jugenderlebnisse niedergelegt sind: „Es schickte aber Gott der Allmächtige, der mich sonder Zweifel zu der Pro=

fession der Musik von Mutterleibe an abgesondert gehabt, daß Anno 1614 ich anhero nach Dresden zur Aufwartung bei den damals bevorstehenden Kindtaufen Herzogen Augusti beschrieben und nach meiner abgelegten Probe in Kurfürstl. Durchl. Namen das Directorium über Dero Musik mir alsbald gnädigst angeboten wurde, woraus denn meine Eltern und Anverwandte nebenst mir, den unwandelbaren Willen Gottes augenscheinlich verspüret, und hierdurch meinen umschweifenden Gedanken ein Ziel gestecket."

Nun muß man aber nicht glauben, daß dies so schnell und einfach gegangen wäre, wie er es in den angeführten Worten niedergeschrieben hat. Eine so geachtete und bevorzugte gesellschaftliche Stellung hatten die Musiker damals durchaus nicht, daß eine solche Berufung und Anstellung so ohne Weiteres mit allen Ehren hätte vor sich gehen können. Sehen wir doch noch viel später an dem jungen Mozart in Salzburg, wie man an den Höfen mit den Musikern glaubte verfahren zu müssen, wenn in letzterem Falle auch nur als unehrenvolle Ausnahme.

Allerdings kam Schütz 1614 nach Dresden zu besagten Tauffeierlichkeiten, aber der gründlich gebildete hessische Hoforganist war dem kurfürstlichen Vetter von dem Landgrafen Moritz gewissermaßen nur leih-

weise überlassen worden. Johann Georg I., Kurfürst seit dem Juni 1611, hielt den vielversprechenden Tonkünstler fest; er dankte im April 1615 seinem landgräflichen Vetter herzlich für die Ueberlassung seines Organisten und bittet ihn: „E. L. wolle uns den guten Willen erweisen und Schützen gnädig erlauben, daß er sich auf ein paar Jahre, bis wir derer Personen, welche wir, diese Kunst zu lernen, in Italien und an andere Orte verschickt, habhaft werden, anhero begeben möge." Nothgedrungen bewilligt der Landgraf einen Urlaub von zwei Jahren, fordert ihn aber schon vor Ablauf desselben wieder zurück. Schütz ist jedoch in Dresden schlechterdings nicht zu entbehren. Wenn auch dieser und jener auf Reisen geschickte Kapellist als geschickter Instrumentist aus Italien heimgekehrt ist, so überragt er doch alle so weit, daß ihm das Zeugniß gestellt werden muß, daß, „wenn die Musik in der Kirche und vor der Tafel wie bisher gehalten werden solle, eines solchen Mannes gar nicht zu entrathen sei, der des Componirens, der Instrumente und des Concerts in gleicher Weise kundig sei und worin er erwähnten Schütz niemand vorzuziehen wisse, der bisher vor kurfürstl. Durchlaucht zu sonderm Ruhme in der That erwiesen habe, was er diesfalls zu prästiren vermag." —

Endlich macht der Landgraf den freundnachbarlichen Vorschlag, sich in Schützen zu theilen. Er soll nämlich am kurfürstlichen Hofe in Dresden als Kapellmeister fungiren, nebenbei aber bei ihm in Cassel in seinen Pflichten und in seiner Bestallung verbleiben, damit auch er sich bei vorkommenden Gelegenheiten seiner Kunst erfreuen möge. Kurfürst Johann Georg war nun in anderen Sachen zwar nicht der Mann, welcher sich der nachher so schwer herandrängenden Zeit irgendwie gewachsen gezeigt hätte, aber in Bezug auf seine persönlichen Bedürfnisse, namentlich für seine musikalischen Genüsse, war er zähe und von dem einmal gefaßten Vorhaben nicht abzubringen. Er setzte es denn durch mannichfache Verabredung und diplomatische Künste endlich durch, daß Landgraf Moritz ihm den Tonkünstler gänzlich überließ: „Wünsche E. L. zu dem nun ganz überlassenen Diener von dem Allmächtigen Glück und Segen und bitte sie freunddienstlich daneben: Sie wollen gedachten Heinrich Schützen auch um meinetwillen desto mehr gnädigst lassen befohlen sein."

Von da ab ist denn Heinrich Schütz 57 Jahre lang kursächsischer Kapellmeister gewesen, hat mit unermüdlichster Sorgfalt seinem Amte obgelegen als „allerbester deutscher Componist und fürtrefflichster Kapellmeister."

Es folgt nun ein Decennium der umfassendsten Thätigkeit für den zweiunddreißigjährigen Kapellmeister, ein Decennium aber, in welchem es ihm gelang, die Dresdener Kapelle zu einer der ausgezeichnetsten jener Zeit zu machen. Sie wuchs bis auf 36 Mitglieder, welche größtentheils unter seiner Leitung in Dresden und auf Reisen gebildet, theils auch direct aus Italien verschrieben waren. Mit dem Ende der zwanziger Jahre wurde es mehr und mehr Sitte an den deutschen Höfen, diese fremden Singvögel herbei zu locken und sie mit für jene Zeit enormen Summen zu honoriren. Damit wuchsen natürlich die Ansprüche derselben bedeutend, um so mehr, wenn sie sahen, daß ihretwegen förmliche Eifersucht und Feindschaft zwischen den Höfen entstand.

Die einfachen Verhältnisse der kurfürstlichen Kapelle in Dresden gestatteten damals solche Extravaganzen nicht. Trotz der bedeutenden Höhe, zu welcher Schütz sein corpus musicum, wie er die Kapelle gern nannte, gehoben hatte, war der ursprüngliche Etat von ca. 3000 Gulden im Verhältniß derselbe geblieben. Die einzelnen Mitglieder bezogen ein Gehalt von 150 bis 200 Gulden, der Vicekapellmeister 350, der Kapellmeister 400 Gulden, wozu denn noch diese oder jene Extramotion kam, als eine Kanne Wein, Holz=

lieferung, bei Gelegenheiten ein Hofkleid, eine Gratification für besonders ertheilten Unterricht u. dergl. Dafür gelangte Schütz aber zur Erfüllung seines schon lange genährten Lieblingswunsches, eine abermalige Reise nach Italien machen zu können.

Vornehmlich mochte dazu beigetragen haben, daß er im Jahre 1627 die glänzendste Probe seines großen Talentes und seiner gründlichen Bildung ablegte. Das war nämlich nichts weniger als die Composition der Oper „Daphne", die erste deutsche Oper, welche geschrieben worden ist. Der Text war von dem Haupte der ersten schlesischen Dichterschule, von Martin Opitz von Boberfeld nach dem Italienischen des Rinuccini in's Deutsche übertragen worden, und Heinrich Schütz setzte ihn in Musik. Die Oper kam zur Vermählungsfeier der sächsischen Prinzessin Sophie Eleonora mit dem Landgrafen Georg von Hessen in Torgau zur Aufführung. Von der Musik ist leider nichts mehr übrig, sie ist wahrscheinlich bei dem großen Dresdner Brande, im siebenjährigen Kriege 1760, mit untergegangen; dagegen ist der Text noch erhalten. Welch' ungeheure Sensation diese erste Oper hervorrief, geht daraus hervor, daß trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse alle bedeutenderen Städte wetteiferten, die neue Kunstgattung sich anzueignen.

* * *

Lange hatte sich der Kurfürst geweigert, seine Einwilligung zu einer italienischen Reise zu geben; jetzt aber gab er den wiederholten drängenden Bitten seines Kapellmeisters nach und ertheilte ihm die Erlaubniß. Schütz' Streben während dieser Reise war nicht darauf gerichtet, ausgezeichnete Sänger oder Instrumentalisten zu gewinnen und zu engagiren, sondern vornehmlich darauf, alles das, was an musikalischen Dingen zur Hebung der Dresdner Musik, seines corpus musicum insbesondere dienen konnte, mit Eifer sich anzueignen und wo möglich zu erwerben. Daß zu dem letzteren seine Mittel nicht weit reichen konnten, liegt auf der Hand, aber er nahm keinen Anstand, bedeutende Schulden dafür zu machen, in der sicheren Voraussetzung, daß sein kunstsinniger Gebieter ihm die fehlenden Mittel reichlich anweisen würde.

Da der furchtbare, nun schon seit zehn Jahren in Deutschland wüthende Krieg die Grenzen Sachsens noch ziemlich gnädiglich verschont hatte, so nahm der Kurfürst auch keinen Anstand, die ausgesprochene Bitte seines Kapellmeisters zu erfüllen und ihm mit etwas extraordinarie zu statten zu kommen. Er erhielt sofort 400 und dann noch einmal 300 Thaler. Dennoch aber sollten Schütz und sein Herr die Früchte dieser

glänzenden Erwerbungen für die Kapelle vor der Hand noch nicht genießen, da bald nach seiner Rückkehr Sachsen fast ganz in den Mittelpunkt der kriegerischen Bewegungen gerissen wurde. Die Noth brach herein, und schon nach einem Jahre war des allgemeinen Jammers kein Ende.

Daß unter solchen Verhältnissen von irgend welcher Pflege der Kunst füglich nicht die Rede sein konnte, versteht sich wohl von selbst. Wo sollte der Kurfürst die Mittel hernehmen, um das Elend einiger Musiker und ihrer Familien zu mildern, wo der Dinge, die seine Gelder nöthig machten, so unendlich viele und wichtigere waren? Da war es Schütz, der überall mit Rath und That zu helfen, mit gütlichen Ueberredungen, mit nicht unbedeutenden persönlichen Opfern das tiefe Elend seiner Kapellisten zu lindern wußte. Alle seine dringenden Vorstellungen bei Hofe brachten es freilich nicht dahin, die ausgebliebenen Gehälter flüssig zu machen, und wie weit konnten seine eigenen Mittel reichen?

Wie in allen Verhältnissen, so ging die furchtbare Zeit mit eisernem Fuße auch über die Musiker hinweg, und es sind herzzerreißende Bilder, welche sich unserm Auge darbieten. Sie litten Mangel am Nöthigsten, wendeten sich hierhin und dorthin, und die mit so vieler

Mühe, mit so großem Fleiße zusammengebrachte Kapelle wurde theilweis gesprengt. — Lieber wollte er, schreibt Schütz, Cantor oder Organist in einem kleinen Städtlein sein, als länger bei solchem Zustande bleiben. Er müsse, wenn es so fortgehe, einen Zufluchtsort anderswo suchen, denn 300 Thaler zum wenigstens habe er den armen Leuten schon vorgeschossen.

Und noch 1640 klagte der Hofprediger Hoenneg, „daß fast gar nichts mehr figuraliter musiciret werden könne, sintemal nicht allein kein rechter Altist, sondern nur ein einziger Discantist vorhanden.“ Kein Wunder, waren doch auch von der so schönen Kapelle nur noch 10 Instrumentisten und Sänger übrig geblieben.

Auch Schütz hatte Dresden verlassen und sich 1633 nach Kopenhagen gewendet, ging dann auf einige Zeit nach Braunschweig, zu dessen Hofe in Wolfenbüttel er in nahe Beziehung trat, kehrte aber doch endlich nach seinem geliebten Dresden zurück. Hier trat mit dem Beginne der vierziger Jahre eine Wendung zum Besseren ein, wenn damit auch noch lange nicht die Noth gehoben war.

Schon 1641 konnte Schütz seinem Herrn Vorschläge machen zur Hebung des corpus musicum.

Neue Mitglieder zu berufen war eine zu kostspielige Sache, er zog daher neben den schon vorhandenen Mitgliedern wieder Kapell- und Instrumentistenknaben heran, welches Mittel allerdings das wohlfeilste und sicherste zur Wiederherstellung einer neuen Kapelle sein mußte. Noch mehr als der Kurfürst interessirte sich der Kurprinz — nachmaliger Johann Georg II. — für die Musik, und so entstand dann allgemach wieder eine neue Kapelle, obgleich der Zustand derselben vor Ablauf des Krieges keineswegs ein sonderlich erfreulicher sein konnte. Mit der Zeit konnten auch wieder Italiener verschrieben werden, und es gelang dem unermüdlichen Manne wirklich, die Kapelle wieder zu ihrem alten Glanze zu erheben.

Man kann sich denken, daß sich Schütz nach Verlauf einer solchen Zeit voll Anstrengung und Mühe in seinem Alter nach Ruhe sehnte, und darf sich nicht wundern, wenn er schon im Jahre 1651, also bei einem Alter von 66 Jahren um seine Entlassung bat. Veranlassung dazu gaben namentlich Mißhelligkeiten mit den Italienern, die der Kurprinz in seinen besonderen Schutz genommen hatte. Schütz, in italienischer Weise erfahren wie keiner, hatte am thätigsten mitwirken müssen, diese Fremden herbei zu schaffen; nun mochte der alte Mann sich aber von ihnen nicht

tyrannisiren lassen. Ueberdies fiel ihm schließlich eine so bedeutende Menge von Arbeit zur Last, daß er seine Kräfte darunter schwinden fühlte. Er bat um seine Entlassung und führte an, daß seine Augen blöde würden, die Lebenskräfte sänken, und er möchte den in jungen Jahren etzlichermaßen erlangten guten Namen bei seinem jetzigen Alter zu behaupten sich keineswegs zutrauen; über die Difficultät und Schwere seines Amtes hätten die Gelehrten gar kein Urtheil, da auf deutschen Universitäten solch' Studium nicht getrieben werde.

Trotz seiner Bitten aber ließ ihn der Kurfürst nicht los, gewährte ihm indessen 1653 in seinem Schüler Christoph Bernhard einen Substituten.

Ja, als im Jahre 1656 der Kurfürst Johann Georg I. starb und die kurfürstliche Kapelle ganz in den Hintergrund trat, zum Theil mit der bisherigen kurprinzlichen verschmolzen wurde, trat Schütz als erster Kapellmeister auch in dieses neue Institut ein und stand demselben noch volle 16 Jahre vor, wenn auch natürlich nicht mehr mit der alten Kraft und Frische.

Seine Beziehungen zu den Italienern gestalteten sich insofern auch besser, als er 1663 zum Oberkapellmeister ernannt wurde, und in dieser Stellung erwarb

er sich noch die Liebe und Achtung auch der Fremden im höchsten Maße. Im Jahre 1665 feierte er sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum, und als der Greis am 6. November 1672 im noch nicht lange begonnenen 88. Lebensjahre starb, begleiteten ihn die Liebe, Dankbarkeit und Bewunderung aller Freunde und Zeitgenossen zu Grabe.

In den letzten Jahren hatte er nur noch bei besonderen Gelegenheiten die Kirchenmusiken in der Schloßkapelle geleitet; seine Kräfte hatten ihn verlassen, „also daß er — wie Doktor Geyer's Leichenpredigt berichtet — gar wenig ausgehen noch sich der Anhörung Göttlichen Worts gebrauchen können, sondern mehrentheils zu Hause bleiben müsse, daselbst er aber seine meiste Zeit mit Lesung der heiligen Schrift und anderer geistreicher Theologorum Bücher zugebracht, auch noch immer stattliche Musicali Compositiones mit großem Fleiß verfertiget.“

3. Ein fürstlicher Musiker.



Die Mitglieder der hohen und höchsten Kreise der Gesellschaft interessiren sich im Allgemeinen lebhaft für Kunst und Künstler. Das ist nicht nur höchst erfreulich, sondern auch höchst — nothwendig. Die Kunst ist gleich einer Pflanze, welche Licht, Luft, Wärme, Sonnenschein braucht, um gedeihen, wachsen, blühen,

Früchte treiben zu können. Kunst und Künstler sind angewiesen auf das Interesse, welches ihnen von jenen Kreisen entgegengebracht wird, sie bedürfen der Anerkennung, der Aufmunterung und des Schutzes, wenn sie gedeihen und Früchte bringen sollen. Ohne jenes Interesse müßten sie verkümmern wie eine Pflanze, welcher Luft und Licht entzogen wird.

Wenn uns diese Erscheinung in ihrer Allgemeinheit nun auch etwas Gewohntes ist und nicht gerade überrascht, so erregt es doch jedesmal ein geringeres oder größeres Staunen, wenn wir ein Glied jener Kreise eigenhändig in die Kunst eingreifen sehen, wenn ein solches dem großen Reigen der Künstler sich als werkthätiges, ausübendes Mitglied zugesellt. Das ist etwas Seltenes. Es haben sich aber selbst gekrönte Häupter mit mehr oder weniger Glück als Künstler hervorgethan und haben auch als solche dem entsprechend Anerkennung gefunden.

Wirklich gerechte Anerkennung zu finden ist für einen Künstler in so hervorragender Lebensstellung freilich schwer. Immer finden sich Menschen genug, welche auch die mittelmäßigsten seiner Producte bis in den Himmel erheben und selbst in den schlechten noch die unverkennbaren Spuren des Genies zu entdecken vorgeben. Trotz dieser Beweihräucherung ist es aber den=

noch einigen Persönlichkeiten aus dieser exclusiven Sphäre gelungen, von den Künstlerkreisen als berufene Genossen angesehen zu werden und sich als ausübende Künstler einen nicht unbedeutenden Ruf zu erwerben. Wir finden unter gekrönten Häuptern einen ausgezeichneten Uebersetzer, eine vortreffliche Dichterin, einen tüchtigen Componisten rc. Im Nachfolgenden wollen wir einem Musiker, der zwar keine Regentenkrone trug, aber doch den höchsten Kreisen der Gesellschaft angehörte, einem Fürsten von Geblüt und Künstler von Gottes Gnaden, einige Worte der Erinnerung weihen, dem Fürsten Anton von Radziwill, dem genialen Componisten der Musik zu Goethe's „Faust".

— — —

Fürst Anton Heinrich von Radziwill, königlich preußischer Statthalter des Großherzogthums Posen, Ritter des preußischen schwarzen Adlerordens, des polnischen weißen Adlers, des königlich bayerischen Hubertus- und des Maltheserordens, wurde geboren am 13. Juni 1775 zu Wilna. Vermählt seit 1796 mit der Prinzessin Louise (Tochter des Prinzen Ferdinand) von Preußen, lebte er während der guten Jahreszeit meist auf seinen Gütern in Posen und Schlesien; der Winter aber fesselte ihn fast ohne Ausnahme an die Residenz und ihr musikalisches Leben.

Hier war er der Mittelpunkt eines weiten Kreises. Schon vor der für Preußen so verhängnißvollen unglücklichen Zeit der Napoleonischen Zwingherrschaft, vor dem Unglücksjahre 1806, galt er für den vollendetsten Cavalier, der die Hoffeste mit seiner Gegenwart schmückte. Die Schlacht von Jena machte natürlich all' solchen Festen auf Jahre hinaus ein Ende, aber jene ersten Regierungsjahre des Königs Friedrich Wilhelm III., der Wendepunkt eines schicksalsschweren Jahrhunderts, waren noch durchfluthet von der vergnügungsreichen Periode seines Vorgängers, der die fern grollenden Donner in Frankreich eben so wenig hören wollte wie alle seine regierenden Zeitgenossen, weil er sie eben so mißverstand. Der einfachere, dem Ernste mehr zugewendete Sinn seines Nachfolgers konnte sich natürlich den Wellen des durch lange Jahre eingeführten Lebens an seinem Hofe nicht sogleich entziehen, und trotz der drohenden Wetter am Zukunftshorizonte zog das vergnügte Leben von seines Vaters Hofe noch immer seine Kreise.

Bei den mannichfachen Festlichkeiten bildete Fürst Radziwill in der Regel den Mittelpunkt. Der fürstliche Adel seiner Erscheinung, die seltene Schönheit seiner Persönlichkeit, durchdrungen von der anmuthigsten, feinsten, geistigen Belebung wirkten, bezaubernd

auf jeden, der mit ihm in Berührung trat. Denken wir uns alle diese Vorzüge vereinigt mit einem wirklich großen musikalischen Talente, welches obenein durch den beharrlichsten Eifer gepflegt und ausgebildet wird, so muß nicht allein für den Künstler, sondern auch für die Kunst etwas Bedeutendes erwachsen können. Und das ist der Fall gewesen. Zwar sind die Früchte dieser seltenen Vereinigung nur in einem einzigen größeren Werke zu Tage getreten, eben im „Faust", aber dieses umfangreiche Werkes, das den Componisten während des größten Theiles seines Lebens beschäftigte, ist denn auch ein Kunstwerk ersten Ranges. Das bleibt es auch für diejenigen, welche die Richtung, der es huldigt, als eine verkehrte nicht gelten lassen wollen. Niemand, am wenigstens aber der Künstler, kann sich seiner Zeit entziehen, und die Romantik, welche die Tage, in denen der Fürst am ernstesten und rührigsten schuf, durchfluthete, hat denn auch dem Werke ihren unverkennbaren Stempel aufgedrückt. Aber selbst bei offenem Blicke für die daraus entsprungenen Irrthümer und Mängel ist die Faustmusik doch ein Kunstwerk ersten Ranges.

— — —

„Gold heißt der Inbegriff des Schönen, auf seinen kürzesten Ausdruck gebracht" — sagt Levin Schücking

irgendwo in einem seiner geistvollen Romane. Und er hat nicht so sehr Unrecht. Für Geld kann man alles Schöne haben; Alles, was Leben und Kunst bieten, steht dem Reichen zu Gebote, und verbindet sich Reichthum mit hervorragender Stellung in der Welt, dann stehen dem glücklichen Besitzer erst recht alle Thüren offen.

Warum sollte es nun einem Fürsten, der sich für die Kunst interessirt und aus purem Interesse sich selbst thätig mit ihr zu schaffen macht, nicht möglich sein, helfende Hände zu finden, die herzlich gern im Dunkel bleiben und ihre Hülfe mit auf seine eigene Rechnung setzen lassen? Beispiele dieser Art sind ja vorhanden, und das Publikum nimmt daher im Allgemeinen die Kunsterzeugnisse hochgestellter Männer mit Mißtrauen auf. Es meint, solche Herren haben mehr und andere Dinge zu thun, haben sich in ihrem Leben mit Gegenständen beschäftigen müssen, die der Kunst meistens diametral entgegengesetzt sind; wo sollten sie daher die Muße, die Sammlung, die Lust herbekommen haben, um so etwas hervorzubringen? Man vermuthet dann auch in der Regel sofort in diesem oder jenem in der Umgebung des Hochgestellten oft gesehenen Künstler den eigentlichen Urheber des Werkes.

Selbstverständlich ist auch Fürst Radziwill die=

ser Verdächtigung nicht entgangen und gerade er um so weniger, da sein zwangloser Verkehr mit Gelehrten und Künstlern allbekannt war.

Am 1. Mai 1810 wurde der Oster-Chor: „Christ ist erstanden!" zum ersten Male in der Singacademie gesungen. Später kam in einem andern Concerte das Duett zwischen Gretchen und Faust: „Süß Liebchen" zur Aufführung. Beide Stücke, als die ersten, welche aus der Composition öffentlich zu Gehör gebracht wurden, machten das Publikum förmlich bestürzt; es war bezaubert von der duftigen, das Ohr umstrickenden Schönheit dieser Romantik.

Und das sollte der Fürst selbst geschaffen haben? ohne Hülfe? Man war so erstaunt, daß man sich selbst in musikalischen Kreisen längere Zeit nicht zu dem Glauben an eine solche eigene Schaffenskraft des Fürsten erheben konnte; gehörte doch ein so außergewöhnliches Maaß davon und so viel ernstes Studium außer einem großen Talente dazu, um solche Stücke erzeugen zu können.

Nirgend aber fand sich ein stichhaltiger Anhaltepunkt.

Die Musiker, mit denen der Fürst damals fast ausschließlich verkehrte, Abraham Schneider, Bernhard Romberg, Zelter, Ludwig Berger, hatten

keiner irgend etwas geschaffen, was dem auch nur entfernt wäre an die Seite zu setzen gewesen. Und gerade einer von ihnen, dessen feines Ohr wohl im Stande war, die Spuren irgend einer helfenden Hand herauszuhören — denn bemerklich wird diese immer sein, da sie nie vermag, ursprüngliche Mängel ganz zu verdecken — gerade er, Ludwig Berger, der andererseits es noch viel weniger verstand, Jemand zu schmeicheln, und wäre er zehnmal Fürst, er bestritt eine solche Meinung auf's Bestimmteste. Auf alle Einwände und Fragen hatte er allerdings immer nur sein apodictisches: „Das höre ich!" Wer aber ihn und sein Ohr genauer kannte, für den war dieses Wort soviel werth wie ein vollgültiges Zeugniß.

— — —

Wann der Fürst die Composition der Faustmusik begonnen, dürfte wohl schwer nur zu ermitteln sein. Jedenfalls steht so viel fest, daß sie eine unabläßig festgehaltene Aufgabe seines Lebens war, daß er den ganzen Zeitraum seines männlichen Alters alle Kräfte seines schönen Talentes zur musikalischen Verherrlichung eines mit Begeisterung von ihm geliebten Gedichtes verwendete und erst nach vieljähriger Arbeit diese selbst als abgeschlossen betrachtete.

Der Gedanke, Göthe's Faust mit einer solchen

Musik zu verweben, liegt eigentlich auf der Hand. Das Gedicht fordert an mehreren Stellen bei scenischer Darstellung fast gebieterisch das Reich der Töne zur Beihülfe auf, es wird sogar selbst der Form nach hier und da lyrisch, und die Versuche, die vorkommenden Lieder, auch wohl effectvolle Monologe zu componiren, zeigen sich schon vor Radziwill. Vollständig ergriff aber er erst diesen Gedanken. Sein tiefpoetischer Geist fühlte überall den Hauch der das ganze Gedicht umschwebenden Geisterwelt, die, nicht in Worten ausdrückbar, doch die Handlung mit duftigem Schleier umhüllt. Nicht das Einzelne, das sich wie von selbst schon in die höhere Sphäre des Gesanges erhebt, nein, das ganze Gedicht stellte sich ihm daher als von Musik umwoben dar. Wo dasselbe nur immer eine dieser Anschauung entsprechende Wendung macht, da erwachen seine Harmonien, und so entstehen Einzelgesänge, Ensembles, Chöre und auch bedeutende melodramatische Scenen.

Die Wogen der Töne, einmal in Schwingungen gerathen, sind aber nicht so kurz, so energisch zusammen zu zwängen, nicht in so knappe Formen zu gießen, wie Göthe's Dichterart es so klassisch gedrungen wiederzugeben vermochte. Der Musiker mußte sich weiter ausdehnen, wenn er den herauf=

beschworenen Gefühlswellen gerecht werden, die innige Wechselwirkung zwischen Wort und Ton erfolgreich machen wollte. Das Gedicht konnte sich daher in dem wunderbaren Elemente der Musik, das es zu umweben begann, nicht unverändert erhalten. An dieses Heiligthum deutscher Dichtung durfte aber nur ein tiefpoetischer Fleiß, ein hervorragendes künstlerisches Talent, gepaart mit beharrlicher Liebe zum Werke, mit größter Treue, Gewissenhaftigkeit und Strenge im Arbeiten, die Hand legen. Und das Alles fand sich so überaus glücklich in dem Fürsten vereinigt. Gerade deshalb erkannte er die Schwierigkeit seines Unternehmens um so klarer und wagte den schweren Schritt nicht auf eigene Gefahr, sondern trat mit dem Dichterfürsten in unmittelbare Verbindung.

Göthe ergriff den Gedanken mit Begeisterung; er erkannte selbst die Nothwendigkeit einer solchen Ergänzung seiner großartigen Dichtung und erlaubte nicht nur derartige Aenderungen resp. Erweiterungen, sondern machte sich selbst an's Werk und begann der Musik zu Liebe hier und da umzuformen. So wurden die Worte des Mephisto: „Blut ist ein ganz besondrer Saft" durch Anfügung einiger Zeilen zu einem Geisterchore umgestaltet: „Wird er schreiben?" Am Schlusse derselben Scene tritt der Geisterchor zum zweiten Male

ein: „Hinauf, hinaus, kühn und munter, sind wir einmal obenauf, geht's wieder herunter.“ Die große Gartenscene, größtentheils melodramisch behandelt, erhielt für die musikalische Behandlung einige eigenthümliche Zusätze, namentlich von der zweiten Hälfte derselben an: „Die Nacht bricht an.“ Die Kirchenscene, in welcher ursprünglich nur die kurzen Worte des Dies irae gesungen werden sollten, erweiterte sich zu einem vollständigen Requiem. So geschah es wohl noch an so manchen anderen Stellen, und wir sehen, wie der Dichter der schöpferischen Kraft des fürstlichen Musikers vollständiges Vertrauen schenkt, ihn vor allen Andern für würdig erachtet, sein Werk zu ergänzen, ihm durch den Hinzutritt der Schwesterkunst erst die rechte Weihe zu geben. Und sein Blick hat ihn nicht getäuscht.

Was die Ausführung des Werkes anbetrifft, so bin ich nicht in der Lage, sagen zu können, ob dieselbe irgendwo und wann in ganzer Vollständigkeit vor sich gegangen ist. Einzelne Stücke wurden dem Publikum während des Entstehens vorgeführt. Im Sommer des Jahres 1819 veranstaltete der Fürst selbst in hohem Zirkel eine Aufführung im Schlosse Montbijou zu Berlin. Nach dem Zeugnisse der Vorsteherschaft der Singacademie, deren vorzüglichste Mitglieder sich

dabei in hervorragender Weise betheiligten, war auch diese nur eine sorgfältige Auswahl bestimmter Abschnitte. Lange vor und nach der Aufführung sprach man von nichts als dieser. Der Herzog Carl von Mecklenburg, ein Fürst von den gediegensten Kenntnissen, von Geist und Talent, las den Mephisto, der Schauspieler P. A. Wolf den Faust, und was sonst an bedeutenderen Künstlern in Berlin anwesend war, das wirkte mit.

Der Eindruck des erhabenen Gedichtes in dieser Gestalt war ein großartiger, die Wirkung eine tiefergreifende. Der Fürst trat damit gewissermaßen mit einem Schlage in die Reihe der bedeutenderen Componisten. Das gilt aber nur für die größere Menge, denn in eingeweihten, sowie namentlich in Künstlerkreisen zollte man ihm längst den Ruhm der Ebenbürtigkeit. Schon viele Jahre hatte er ja daran gearbeitet, mannichfach den Rath hervorragender Kunstgenossen eingeholt, darnach manches geändert, manches gestrichen, und darauf beschränkt sich auch einzig und allein die Hülfe, die ihm von den Ungläubigen angedichtet wurde. Eine Hülfe in dieser Gestalt sucht aber nicht nur jeder Künstler gern auf, sondern wenn sie ihm zu Theil wird, nimmt er sie gewiß auch mit Dank entgegen.

Die Singacademie, welcher der Fürst sein Werk testamentarisch vermachte, veranstaltete nach seinem Tode eine Aufführung (am 26. October 1835); aber auch diese war nur ein reicher Auszug, keine vollständige.

— — —

Bis dahin war Fürst Radziwill mehr nur als Virtuos auf dem Violoncell bekannt gewesen. Auch hier ist der Ausdruck „bekannt" eigentlich nicht der rechte, denn er spielte begreiflicher Weise nicht öffentlich, und Viele wußten davon nur vom Hörensagen. Die begeisterte Anerkennung, mit welcher die Hörer von seinen Leistungen als Violoncellist sprachen, erweckte aber gleichfalls den Zweifel an der Unbefangenheit des Urtheils. Wieder war es die Schwierigkeit gerade dieses Instrumentes, dessen meisterhafte Behandlung so große Ausdauer, so großen Fleiß erfordert, daß man einem Manne aus solchen Kreisen, dem das Leben alle seine Bequemlichkeiten, seine rosigsten Seiten so ohne jeden Rückhalt offen darbeut, gar nicht diese Kraft der Entsagung zutraute, dieses stundenlange Insichselbstversenken und rastlose Arbeiten an der eigenen, mühevollen Ausbildung zum praktischen Künstler. Dennoch mußte das Alles stattgefunden haben, denn Zeitgenossen, die ihn zu hören mehrfach Gelegenheit hatten, ver-

sichern übereinstimmend, daß sie bei keinem andern Violoncellspieler ihrer Zeit, selbst der große Romberg nicht ausgenommen, diesen seelenvollen, gesangreichen Ton wahrgenommen hätten, wie ihn Fürst Radziwill aus seinem Instrumente zu locken verstand. Um aber aus einem Violoncell einen Ton von solcher Vollkommenheit ziehen zu können, muß der Spieler eine enorme Sicherheit des Bogens und der linken Hand erreicht haben, eine Sicherheit, die ohne Weiteres auch an der Ueberwindung virtuoser Schwierigkeiten nicht zweifeln läßt. Die Berichte darüber sind nun freilich sehr unvollkommen, können aber der Natur der Sache nach nicht anders sein. Die hohe Stellung des Künstlers machte es ihm eben unmöglich, öffentlich aufzutreten und daher rührt auch die große Unbekanntschaft, in welcher das Publikum den Leistungen des Fürsten gegenüber sich befand. Man mußte sich begnügen mit dem, was man eben aus zweiter oder dritter Hand hörte.

Aus allen Zeugnissen aber erhellt, daß Fürst Radziwill ein Musiker der hervorragendsten Art gewesen ist, und die Musikgrößen hatten zu seiner Zeit auch nur eine Stimme über ihn. Der hohe Künstler trug auch selber Sorge, daß die Kunstgenossen Gelegenheit fanden, ihr Urtheil nicht erst von einem Dritten sich

bilden zu müssen, der das Glück gehabt hatte, ihn zu hören. Er öffnete ihnen nicht allein seine Salons mit der größten Bereitwilligkeit, sondern verkehrte auch sonst mit ihnen in der liebenswürdigsten Zwanglosigkeit, ein Künstler mit Künstlern.

In seinem Musikzimmer versammelten sich die Aristokratie der Geburt und des Geistes, die Vertreter der Kunst und Wissenschaft, Einheimische wie Fremde, die Berlin vorübergehend besuchten. Varnhagen, der junge Humboldt, Zelter, Berger, Klein waren stehende Gäste, und die Versammlungen bezeugten, wie bei Bewahrung der feinsten Sitte doch die vollständige Freiheit der geistigen Bewegung herrschen kann. Hier wurden auch die einzelnen Stücke der Faustmusik zuerst durchprobirt, besprochen und berathen; hier wurden Aenderungen vorgeschlagen, bekämpft, verworfen oder acceptirt, und das Alles in der ungezwungendsten Weise, von Männern des verschiedensten Berufes im Leben.

Auch die darstellende Kunst wurde mit in den Kreis der Betrachtung gezogen. Der Fürst ließ von dem talentreichen Zeichner Zimmermann, dem später auf einer Fußreise, die er mit mehreren Berliner Freunden nach Tyrol unternahm, in Folge eines zu

kalten Bades unerwartet plötzlich in den blühendsten Jahren der Tod ereilte, Zeichnungen zum Faust anfertigen, die gleichfalls Gegenstand vielfacher Debatten und Berathungen wurden.

Ueber die persönliche Liebenswürdigkeit des Fürsten im zwanglosen Verkehre mit den Künstlern herrschte nur eine Stimme. Ludwig Rellstab, der langjährige geistvolle Kritiker der Vossischen Zeitung, hat uns einige sprechende Züge darüber aufbewahrt. Sie mögen hier eine Stelle finden.

„Bernhard Klein wohnte damals im Reimer'schen Hause in der Wilhelmsstraße, ganz in der Nähe des Radziwill'schen Palais, wo ein Lokal im hohen Parterregeschoß zu dem ersten Unterricht für junge Musiker eingerichtet war. Im Uebrigen war die Einrichtung der ganzen Wohnung jene untergeordnet geniale eines unverheiratheten Künstlers; die Hauptmeublirung bestand in Büchern und Partituren, mit denen auch das Instrument hoch bepackt war. Eines Tages, als ich Klein aufsuchen wollte, hörte ich ihn spielen und mit noch Jemand singen. Ich trat leise ein und traf ihn am Flügel, den Fürsten Radziwill, der ihn als Nachbar besucht hatte, neben ihm sitzend, und beide sangen aus einer eben fertig gewordenen

größeren Composition von Klein mit solchem Eifer, daß es lange dauerte, ehe sie bemerkten, daß Jemand eingetreten war. Der Fürst hatte den Künstler, und dies that er öfter, im Vorübergehen freundnachbarlich besucht, und sich mit warmem Antheil dessen jüngste Arbeiten vorspielen lassen, wobei er vom Blatte singend mit eingriff."

„In jenem Verkehre ohne alles Ceremoniell mit ausgezeichneten Männern bestand auch die Gegenseitigkeit. Noch jüngst ist mir ein rührender Zug darüber kund geworden, der zwar keine musikalischen Beziehungen hat, auch mehr einen andern hochberühmten Mann angeht, den ich aber doch, weil er einen bezeichnenden Strich zum Charakterbild des Fürsten liefert, hier mittheilen will. Der große, edle Schleiermacher stand gleichfalls in nahen Beziehungen zu dem Fürsten. „Sage mir, mit wem Du umgehst, und ich will Dir sagen, wer Du bist", können wir hier als rühmliches Motto hinsetzen. Der Fürst war schon lange begraben, als Schleiermacher, der ihm bekanntlich ein Jahr später nachfolgte, eines Mittags mit vertrauten Freunden bei Tische saß, und bewegt anhub: „Laßt Euch erzählen, was einem alten Menschen begegnen kann! Ihr Alle wißt, wie lieb ich den Fürsten Radziwill gehabt. Und heut', als ich nach

Hause komme (auch Schleiermacher wohnte im Reimer'schen Hause) und an seinem Hotel vorübergehe, denke ich: Du hast ihn ja so lange nicht gesehen, Du willst ihn einmal besuchen! Und schon war ich im Hofe des Palais, als ich mich besann." — So lebendig war der Dahingeschiedene in seinem Innern, daß er einen Augenblick des äußeren Verlustes vergessen konnte."

Nach dem Mitgetheilten kann man ermessen, welch einen Eindruck die Nachricht von der letzten Krankheit des fürstlichen Musikers auf den vertrauten Kreis machen, welch eine Erschütterung der in der Osternacht am 7. April 1833 um 12¾ Uhr erfolgte Tod des hohen Freundes hervorbringen mußte.

Die ganze Künstlerwelt Berlins trauerte gleichmäßig und fand sich tiefbetrübt zur Gedächtnißfeier ein, welche die Singacademie für den Dahingeschiedenen, der ihr langjähriges Ehrenmitglied gewesen war, veranstaltete. Die erhabenen Klänge eines Crucifixus von Lotti, des Fürsten Lieblingsstück, und die unsterblichen Töne des Mozart'schen Requiems machten die Wunde von Neuem bluten, welche der unerbittliche Tod dem großen Freundeskreise geschlagen; Allen aber träufelten die Osterchöre aus des Verblichenen eigenem

Werke Trost in's Herz, und unter dem: „Christ ist erstanden!" sprach mancher beredte, feuchte Blick: „Auch er wird erstehen! Friede seiner Asche und Segen seinem Andenken!"

Leipziger Vereinsbuchdruckerei.

Druck von Graichen & Riehl in Leipzig.